

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

ГУМАНІТАРНИЙ ІНСТИТУТ

**Кафедра теорії, історії та методики викладання
зарубіжної літератури**

ВИШНИЦЬКА ЮЛІЯ ВАСИЛІВНА

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

спецкурс із зарубіжної літератури

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Київ - 2012

УДК 82 (1-87). 09(073)

ББК 83.3(0)я 7

I-90

Рекомендовано до друку на засіданні кафедри теорії, історії та
методики викладання зарубіжної літератури

Гуманітарного інституту

Київського університету імені Бориса Грінченка

(Протокол №1 від 7.09.2011)

Рецензенти: Н.Г.Озерова, завідувач відділу російської мови Інституту мовознавства НАН України, доктор філологічних наук, професор;
Г.В.Бітківська, доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук

I-90 Вишницька Ю.В. Аналіз та інтерпретація художнього тексту. Спецкурс із зарубіжної літератури: навч.-метод. посіб. / авт. Ю.В.Вишницька. – К.: Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, 2012. – 223 с. (з електронною хрестоматією)

У посібнику пропонується тематика та короткий виклад лекцій, плани семінарських занять зі зразками авторської інтерпретації художніх текстів, списки науково-методичної літератури, питання до модульних контрольних робіт, тематика індивідуальних науково-дослідницьких робіт. До семінарських занять додаються хрестоматійні матеріали. Посібник оснащено повною електронною хрестоматією зі спецкурсу.

Для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

УДК 82 (1-87). 09(073)

ББК 83.3(0)я 7

Ю.В.Вишницька, автор, 2011-09-06
Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012

ЗМІСТ	
ПОЯСЮВАЛЬНА ЗАПИСКА	4
ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК	
<u>ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1</u>	6
<u>ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2</u>	16
ПРАКТИЧНИЙ БЛОК	
ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ.....	42
<u>ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1</u>	
<i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №1</i>	42
ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ.....	42
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	70
 <i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №2</i>	 82
ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ.....	85
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	87
 <i>ПИТАННЯ ДО МОДУЛЬНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ №1</i>	 97
<u>ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2</u>	
<i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №3</i>	98
ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ.....	98
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	110
 <i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №4</i>	 126
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	126
 <i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №5</i>	 146
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	147
 <i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №6</i>	 171
ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ.....	175
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	182
 <i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №7</i>	 200
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	200
 <i>СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №8</i>	 207
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	209
 <i>ПИТАННЯ ДО МОДУЛЬНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ № 2</i>	 214
ОРІЄНТОВНА ТЕМАТИКА ІНДИВІДУАЛЬНИХ НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКИХ РОБІТ....	215
РЕКОМЕНДОВАНА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА	217
Дослідження з історії шкіл, напрямків (загального та часткового характеру).....	217
Довідники, словники, енциклопедії	220

Пояснювальна записка.

Спецкурс із зарубіжної літератури «Аналіз та інтерпретація художнього тексту» розроблено на основі авторської робочої навчальної програми підготовки бакалаврів, спеціалістів та магістрів відповідно до навчального плану для всіх спеціальностей денної форми навчання, з урахуванням рекомендацій МОН України (лист № 1/9-736 від 06.12.2007 р.) «Про Перелік напрямів (спеціальностей) та їх поєднання з додатковими спеціальностями і спеціалізаціями для підготовки педагогічних працівників за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавра, спеціаліста, магістра», згідно з вимогами кредитно-модульної системи організації навчання.

Пропонована програма охоплює великий масив із курсу літературознавства та лінгвістики, який читається у вузах гуманітарного профілю і допомагає студентам зорієнтуватися в об'ємному матеріалі, зосередитися на найважливіших, вузлових проблемах аналізу художнього тексту. Програма розрахована на 20 годин лекцій та 16 годин семінарських занять. Вивчення курсу закінчується заліком. Зважаючи на великий обсяг матеріалу, а також на необхідність творчого засвоєння знань, уміння самостійно аналізувати художні твори, глибоко, вдумливо інтерпретувати літературні тексти, окрема увага приділяється співпраці викладача зі студентами, частину матеріалу винесено на самостійне опрацювання (відводиться по 10 годин на індивідуальну роботу з кожною групою).

Спецкурс «Аналіз та інтерпретація художнього тексту» є складовою дисциплін основного блоку. Її вивчення передбачає розв'язання низки завдань фундаментальної професійної підготовки фахівців вищої кваліфікації, зокрема: опанування системою знань про закономірності процесу навчання і виховання студентів, професійної підготовки висококваліфікованих і конкурентоспроможних фахівців у галузі освіти відповідно до вітчизняних та європейських стандартів; основи управління педагогічним процесом у вищому навчальному закладі; форми, методи і засоби

формування особистості майбутнього фахівця; професійно-педагогічну діяльність викладача вищої школи.

Головні **завдання спецкурсу** полягають у наступному: подати загальну панораму існуючих у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві методів аналізу художнього тексту; навчити студентів вдало обирати засіб розгляду художнього тексту, щоб текст «відгукнувся», «розкрився» читачеві, допомогти філологам підбирати адекватні тексту «ключики» його дешифровки. Загалом спецкурс націлений на методологічну допомогу студентам, що мають справу зі словом.

Посібник ставить за мету організувати роботу студентів, як аудиторну, так і самостійну. Саме це й визначає відповідну **структуру посібника**, що складається з двох розділів:

- 1) теоретичного блоку: подано розгорнуті тези лекційного матеріалу;
- 2) практичного блоку, який включає в себе тематику, план семінарських занять, хрестоматійні матеріали, зразки авторської інтерпретації художніх текстів.

Після блоку тем модулів подано питання для модульних контрольних робіт №1 та №2, теми для індивідуальних науково-дослідницьких робіт. До кожного з модулів подаються списки рекомендованої навчально-методичної літератури (основної та додаткової), перелік рекомендованих для прочитання праць учених-літературознавців та лінгвістів, які зібрано в електронну хрестоматію.

ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ I

Домінуюча категорія тексту

у тричленній координаті «автор – текст – читач».

Тема 1. Герменевтична спрямованість аналізу художнього твору. Механізм читацького сприйняття (через призму рецептивної естетики). Традиційні шляхи та найуживаніші літературознавчі методи аналізу художнього твору.

Лекція 1. Герменевтика як теорія та мистецтво тлумачення текстів. Класифікація методів аналізу художнього тексту. Традиційні шляхи аналізу: «слідом за автором», пообразний, проблемно-тематичний, композиційний (2 год.).

Основні поняття теми: віршознавчий аналіз, герменевтика, метод аналізу, рецептивна естетика, текст, читач, шлях аналізу.

Перш ніж розглядати методи аналізу художнього тексту у сучасній філологічній науці (літературознавстві та лінгвістиці), варто зупинитись на питанні доцільності використання методів аналізу у шкільній та вузівській аудиторіях. Як правило, художній твір сприймається як носій певного змісту (подій, ідей, настрою) на читацькому рівні, а розмова про враження від прочитаного видається за аналіз твору. Це – перша прогалина, з якою можна зіткнутись на заняттях із літератури. Окрім того, твір (чи то віршований, чи то прозовий) розглядається як відображений фрагмент реального життя. Тому усі розмови, виходячи з цієї аксіоми (твір = віддзеркалення життя), є принаймні некоректними, так як художній текст – це мистецтво, штучно створена форма. **Текст**, на думку засновника *рецептивної естетики* Густава Яуса, має «**віртуальний сенс**» – специфічне, лише йому притаманне знання. І як розшифрувати цей смисл, як віднайти приховані у тексті знання – за це беруться методи аналізу тексту (або, інакше кажучи, способи його вивчення).

Об'єктом нашого спецкурсу є домінуюча **категорія тексту у тричленній координаті «автор-текст-читач»**. Усі традиційні методи аналізу відштовхуються від цих точок. Почнемо з крайніх: «автор» і «читач». У своїй праці *«Естетика і поетика»* Олександр Опанасович Потебня висловив таку думку: «читач може краще за самого поета досягнути ідею його твору.., сутність, сила такого твору не в тому, що розповів автор, а в тому, як він діє на читача» (с. 330). Ця думка спроектувалась на теорію одного з основних напрямків сучасного літературознавства, який досліджує проблеми художнього сприйняття, **діалогу автора і читача, – рецептивну естетику**. Рецептивна естетика зорієнтована на певні привілеї читача художнього твору і надає йому можливість створювати з даного тексту власний, бути **креатором «вторинного тексту – тексту над текстом»**. Яус у своїй фундаментальній праці *«Історія літератури як провокація»* доводить, що твір мистецтва має специфічний, тільки йому притаманний сенс, який містить у собі провокацію.

Великим досягненням рецептивної естетики є **ідея інтенційності** (яку запровадив Р. Інгарден під впливом феноменології Е. Гуссерля): тобто скерованість свідомості на предмет, що дає змогу особистості створювати, а не лише сприймати навколишній світ, наповнюючи його власним змістом, значенням і смислом. Ідея інтенційності – це скерованість тексту народжувати себе знову у свідомості читача.

Аналізуючи психологію сприйняття художнього твору, засновник бібліопсихології М. Рубакін у праці *«Психологія читача і книги»* зазначав: «Ми знаємо не книги, і не чужі слова, і не їхній зміст, – ми знаємо наші власні проєкції їх і тільки той зміст, який у них ми самі вкладаємо...». Відомий російський психолог Л. Виготський, розвиваючи ідеї Рубакіна, зауважував: «Художній твір, одного разу народжений, відривається від свого творця; він не існує без читача, він є тільки можливість, яку здійснює читач».

Отже, О.Потебня і М.Рубакін першими у тогочасній вітчизняній науці сформулювали головні ідеї рецептивної естетики, яка є спробою впровадження герменевтичних принципів.

Герменевтика як теорія та мистецтво інтерпретації, тлумачення текстів, вчення про розуміння смислів містить у собі фундаментальні засади діалогічного мислення. Але у сучасному герменевтичному аналізі існують проблематичні нюанси, пов'язані з принципом діалогізму: неспіврозмірними є діалогічні взаємини «учень-учень», «учень-учитель» та «читач-текст». Необхідна спеціальна **підготовка читача до діалогу з книгою**. Саме цією підготовкою ми й будемо займатись на нашому спецкурсі. Адже кожен текст має свої «ключики», які можуть відмикати його. І саме підбір «свого ключика» чи, іточніше, «ключиків», і є передумовою того, що текст відгукнеться до читача, а не закрийється. Читач зможе дешифрувати смисл, той «віртуальний сенс», про який говорив Яус.

Отож, «ключики» – це методи аналізу художнього тексту. А опанування методами аналізу і є першим кроком до власної інтерпретації художнього твору.

За часів СРСР оволодіння методами наукового дослідження літератури не заохочувалось, швидше навпаки: влада докладала зусиль, щоб не допустити поширення так званих буржуазних методів аналізу тексту. Літературознавчі методи аналізу художнього твору навіть у програмі вищої філологічної освіти за радянських часів узагалі були відсутні. Забезпечити кожного вчителя інструментом «прочитання тексту» означало навчити його давати власну обґрунтовану оцінку твору, самостійно думати, а значить – стати не залежним від ідеологічної диктатури, коли вартість твору визначалась не його художнім рівнем, а заслугами перед владою.

Розрізняють шляхи та методи аналізу літературного твору (відносини між ними у чомусь нагадують родо-видові). Традиційно розрізняють чотири **шляхи аналізу: «слідом за автором»** (що передбачає поступове ознайомлення з текстом, коли читач рухається за думкою автора. Згадайте

розповсюджене у молодшій школі прочитання тексту поетапно: спершу одну частину, потім іншу і т.д.), **проблемно-тематичний** (від визначення проблеми до проблемних запитань, проблемних ситуацій, проблемних завдань, спроби розв'язання. Маранцман В. вважає, що проблемний аналіз – це «ланцюгова реакція запитань, які викликають потяг до дослідницької роботи...»: принцип додавання, накопичення), **композиційний** (аналіз фабули твору (тобто перебіг подій у хронологічній послідовності) за допомогою таких прийомів, як творче, коментоване читання, різні види переказу тощо; розгляд особливостей сюжету твору (хронікальний, концентричний, кільцевий, рамковий) та його композиції (елементи композиції: експозиція, зав'язка, розв'язка, розвиток дій, кульмінація; взаємозв'язок подій, персонажів, форми художнього мовлення (монолог, діалог, розповідь від 3 особи), описи; авторська позиція тощо, тобто це – шлях від аналізу до синтезу через дослідження структури літературного твору), **пообразний** (характеристика персонажів; виокремлення та аналіз національних, біблійних, християнських образів).

Ідучи цими шляхами, послуговуються різноманітними методами аналізу, які формувались протягом двох століть. Сучасна філологічна наука розрізняє методи аналізу в залежності від галузей літературознавства: віршознавство виробило власну **методику віршознавчого аналізу** (аналіз строфіки, фоніки, ритмомелодики тощо). Одночасно зупинимось на дуже ефективному й якоюсь мірою універсальному методі аналізу поетичного тексту – на **методі тематичної сітки Ірини Володимирівни Арнольд** (семантичне декодування тексту з виокремленням ключових образів, їхньому нанизуванню у тексті та переплетінні). Безпрограшним для аналізу поетичного твору є **метод** так званих **тропеїчних формалізаторів** (аналіз тексту з точки зору наявності в ньому епітетів, метафор, метонімії, синонімів, антонімів, уособлень, персоніфікації, літот, гіпербол тощо) та лінгвістичний аналіз тексту (аналіз усіх його мовних рівнів: фонетичного, графічного, морфологічного, лексичного, словотвірного, синтаксичного).

Якщо ж ми маємо справу з прозовим твором, то зосереджуємось на специфіці сюжету, співвідношенні «фабула-сюжет», типах оповіді, системі персонажів, – тобто застосовуємо **наратологічний аналіз** (термін Ролана Барта). Наратологічний аналіз проводиться за допомогою вивчення композиційних елементів твору, сюжетних та фабульних його особливостей, а також за допомогою **структурно-семантичного аналізу Володимира Проппа** (з виокремленням композиційно-семантичних елементів тексту. Цей метод спрацьовує на тексті казки: і народної, і літературної. Дивіться «Морфологію чарівної казки» В.Проппа).

Якщо при вивченні драматичних творів ми хочемо звернути увагу на режисерську концепцію, історію постановки, ми застосовуємо **театрознавчий аналіз**.

Нарешті, існує така специфічна частина об'єкту для наукового дослідження, як рукопис. Працюючи в архівах і знаходячи неопубліковані рукописи письменника, ми маємо застосувати елементи **текстологічного аналізу**. І – врешті-решт компаративістика, яка зіставляє, порівнює твори різних письменників, виробила прийоми і засоби такого зіставлення. Це – **компаративний аналіз**.

Лекція 2. Традиційні методи поглибленого прочитання тексту: біографічний, творчо-генетичний, формальний, статистичний, соціологічний, порівняльний, культурно-історичний, історико-функціональний методи аналізу (2 год.).

Основні поняття теми: біографічний метод аналізу, історико-функціональний метод аналізу, культурно-історичний метод аналізу, порівняльний метод аналізу, статистичний метод аналізу, соціологічний метод аналізу, творчо-генетичний метод аналізу, формальний метод аналізу.

Кожний із напрямів у літературознавстві виробив свої методи аналізу. Ще від 19 століття науковці користуються **біографічним методом**, відшукуючи у творчості письменника відбиття фактів його біографії. *Засновник біографічного методу Шарль Огюстен Сент-Бев* вважав його

універсальним: «Література, літературний твір невідмінні чи принаймні невіддільні для мене від усього іншого в людині, від її характеру... я б сказав так: яке дерево, такі й плоди».

Біографічний метод у сучасному літературознавстві не став універсальним, а застосовується як один із часткових підходів. Без знання «коротких відомостей про автора» навряд чи стане зрозумілим використання антитези як основного композиційного засобу практично в усіх творах Шарля Бодлера, якщо ми не знатимемо про те, що поет із раннього дитинства й практично до смерті перебував у постійному конфлікті з родиною, оточенням, суспільством... Чому Бодлер знаходив красу у потворному, злему? – Мабуть тому, що протягом усього життя був оточений тим самим брудом, з якого вирости його «Квіти зла». Дивним на перший погляд може видатись трагічне й суперечливе світосприйняття Франца Кафки без інформації про те, що письменник ще з дитинства відчував відчуженість, уникав і прагнув самотності (дивіться його «Щоденник»).

Як пояснює Сент-Бев, вивчення біографії є лише засобом, що допомагає сприйняти історично неповторні риси творчої індивідуальності письменника. Особа письменника розглядається як фокус, в якому відображається епоха, країна тощо (Читайте «Літературно-критичні портрети 1836-1839 рр.» Сент-Бева).

Літературний твір не з'являється одразу в текстовому вигляді, як Афіна з голови Зевса. Він – твориться. Остаточному варіантові, як правило, передують кілька редакцій (5 – «Ревізора» Гоголя, 9 – «Ідіота» Достоевського). Рух твору від задуму до остаточного втілення вивчає **творчо-генетичний метод** (який, до речі, теж є частковим у літературознавстві, а не універсальним). У двадцяті роки 20 століття його було запропоновано й обґрунтовано вченим *М.К. Піксановим*. «Справді, - писав *Дмитро Сергійович Ліхачов*, - якщо перед нами тільки один текст твору, немає ні чернеток, ні записів про задум, то через цей текст, як через одну точку на площині, можна провести безкінечне число прямих. Якщо ж

перед нами кілька рукописів, які вказують на пошуки автором потрібного йому рішення, то задум автора можна якоюсь мірою об'єктивно визначити. Через дві точки можна провести тільки одну пряму».

Внутрішня організація художнього світу літературного твору досліджується **формальним методом** (композиційним шляхом). Цей метод розробляли вчені *формальної школи* *Б.М.Ейхенбаум, В.Б.Шкловський, Ю.М.Тинянов* та інші, розглядаючи літературний твір як суму засобів (програмна робота Шкловського так і називалася: «Мистецтво як прийом»).

Статистичний метод, запропонований вченими формальної школи при вивченні ритмічної організації вірша, – це вивчення кількісних характеристик твору. Підрахунки (лексичних одиниць тощо) дають можливість уточнити уявлення про своєрідність літературного твору, допомагають вирішити питання датування та атрибуцій (авторства). Так, завдяки математичному методу (як ще називають статистичний), Б. Бекман, С.Гіл, С. Густавсон, Г. Хьетсо – автори книги «Хто написав «Тихий Дон»?» – змогли підтвердити авторство Михайла Олександровича Шолохова і зняти «шолохівське питання». Як анекдот розцінили в літературознавстві математичну формулу, запропоновану для вимірювання художнього рівня літературного твору (Див.: Принципы анализа литературного произведения / Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалняк. – М., 1984. – с. 68). Одиницею виміру художності є так званий «кern», що дорівнює 1/250 значущості першого рядка вірша Олександра Пушкіна «Я помню чудное мгновенье...».

Вивченням твору у його зв'язках із дійсністю, відбитою і перетвореною в ньому, займається **соціологічний метод**. Твір розглядається як розімкнений у соціально-історичну реальність. (Так, політично-економічні «перегиби» 20 років 20 століття «потягли» за собою «ламаний рядок» Володимира Маяковського.) У 30-ті роки 20 ст. соціологічну школу було знищено, а її главу *В.Ф.Переверзева* репресовано. Зараз цей метод застосовується як один із часткових.

На базі порівняльно-історичної школи виник **порівняльний метод**, що відшукує відмінне і спільне (генетичні, типологічні зв'язки) між літературними творами. Сьогодні компаративістика набирає обертів (навіть існують кафедри та інститути компаративістики).

У другій половині 20 століття з'являється **культурно-історичний метод** (див. класичне літературознавче дослідження *Юрія Михайловича Лотмана* «Коментарі до «Євгенія Онегіна» Пушкіна»). Почате у першій половині 19 століття вченими міфологічної школи, розвинене на початку 20-ого *Дж. Фрезером* («Фольклор у Старому Заповіті») і *В. Проппом* («Історичне коріння чарівної казки») дослідження ритуально-міфологічної основи літературного тексту переросло у середині 20-ого в етнолінгвістику. Зараз спостерігається тенденція до універсалізації цього часткового методу, що, як засвідчує історія, призводить до кризи.

Літературний твір пишеться для читачів. «Метафорі тіло дає письменник, а душу – читач», – так говорив німецький просвітителі Георг Ліхтенберг. Сприйняттям твору читачами займається **історико-функціональний метод**. Так, «Дон Кіхот» у різні часи сприймався по-різному.

Отож, ми розглянули традиційні методи дослідження.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ І І

Текстові домінанти у багаточленній координаті

«автор – текст – читач».

Тема 2. Нетрадиційні методи аналізу художнього тексту: культурологічні, естетичні, психологічні, міфологічні, часопросторові, гендерні, архетипні виміри.

Лекції 3. Культурологічний контекст вивчення літературних творів. Стилістичний аналіз. Психологічний аналіз (2 год.).

Основні поняття теми: ідіостиль, культурологічне тло, культурологема (культурема), психолінгвістичний аналіз, стиль.

Попередню лекцію спецкурсу було присвячено таким питанням, як герменевтична спрямованість аналізу художнього твору (механізм читацького сприйняття через призму рецептивної естетики), розгляду традиційних шляхів (пообразний, «слідом за автором», проблемно-тематичний, композиційний) та методів аналізу тексту (біографічний, творчо-генетичний, формальний, статистичний, соціологічний, порівняльний, культурно-історичний, історико-функціональний). Усі ці методи започаткувало ще 19 століття. Починаючи з середини 20 століття своєї сили й потужності набувають такі способи вивчення художніх текстів, які роздвигають тричленну координату «автор-текст-читач», вводячи **нові точки: «міф», «культура» та «текст (2-й)»**. Саме з позицій такої шестичленної координати і будемо говорити про нетрадиційні методи аналізу художнього твору.

Почнемо з документів. Державний стандарт базової та повної середньої освіти (затверджений у 2004 році в «Літературному компоненті») націлює словесників на викладання літератури з урахуванням розвитку культури, тобто у культурологічному контексті (це й особливості культури певного етапу, і тенденції розвитку різних видів мистецтв і т.п.).

Велике значення для вироблення методології культурологічного аналізу має праця Михайла Бахтіна *«Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу»* (1965 р.). Учений писав: «Рабле – найскладніший з усіх класиків світової літератури, оскільки він вимагає для свого розуміння суттєвої перебудови усього художньо-ідеологічного сприйняття, вимагає уміння відректися від багатьох закорінених понять, головне ж – він вимагає глибокого проникнення у мало й поверхово вивчені сфери народної сміхової творчості. Рабле важкий. Однак його твір, розкритий правильно, висвітлює тисячоліття розвитку народної сміхової культури, яскравим виразником якої у сфері літератури він є. Просвітницьке

значення Рабле величезне; його роман повинен стати ключем до мало вивчених і майже не остислених грандіозних скарбниць народної сміхової творчості. Але передусім необхідно тим ключем оволодіти».

Таким «ключем», за допомогою якого відкривається текст Рабле (та й не лише він, а більшість творів літератури), є **культурологічний метод**.

Сучасні дослідження продовжують інтерпретацію літературних текстів через призму сукупності філософських та естетичних явищ доби. Таке цілісне сприйняття художнього твору пропонують *Борис Шалагінов і Павло Михеда*. Перший – у контексті вивчення творчості Гете, другий – Гоголя.

Мета культурологічного аналізу – усвідомити, що літературний твір є явищем культури, в якому поєднується багатовіковий духовний досвід людства (так звана «космічна пам'ять»), епохи, народу («етнопам'ять», «етноментальність») з особливостями творчої манери письменника. Таким чином, аналіз тексту з огляду на культуру допомагає **зімкнути ідіостиль епохи та ідіостиль поета, письменника**. Домінантою культурологічного аналізу є **фонові знання** (в лінгвістиці вони ще називаються «етнолінгвістичним тлом» тексту та логоепістемами). Сам культурологічний аналіз можна подати за допомогою таких методологічних форм, як різновиди коментарів, проблемні запитання, коментоване читання, складання опорних схем, евристична бесіда тощо).

Як бачимо, культурологічний аналіз розширює тричленну координату «автор-текст-читач», вводячи ще одну точку: «культура».

Культурологічний аналіз перегукується зі **стилістичним**. Поняття «стиль» чи не найскладніше у сучасному літературознавстві. Дефініцій стилю стільки, скільки його дослідників. *Дмитро Сергійович Наливайко* у праці «Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі 19 століття» трактує стиль як «формотворче начало, певний внутрішній закон творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не зводиться до мовностилістичних засобів, а включає й надмовні елементи.

Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямів...».

Стиль означає не тільки наявність певних прийомів, їх співіснування у межах художнього цілого, а й їхню внутрішню зумовленість, органічний зв'язок між ними. Тому стиль притягує в собі як категорію художньої форми, так і світоглядні категорії. І саме тому Володимир Набоков якось сказав: «Усе, що є в мене, – це мій стиль». У кожного письменника – свій стиль, в якому переплітаються і світобачення, і художня майстерність митця.

Водночас літературний напрям, течія, жанр, мистецька епоха, тип художньої творчості теж характеризуються певним стилем. Отже, поняття «стиль» може використовуватись як у широкому, так і у вузькому розумінні.

Стилістичний аналіз передбачає насамперед аналіз мови художнього тексту. І ось тоді на допомогу приходять лінгвістичний аналіз (з урахуванням усіх особливостей на усіх мовних рівнях), метод тематичної сітки (виокремлення ключових слів тексту та вивчення їхнього переплетіння), традиційні методики з вивчення тропів тощо.

Отож, стилістичний аналіз передбачає двохфокусне заглиблення: у точку «автор» і точку «текст» (якщо це вузьке розуміння стилю: ідіостиль автора) і трьохфокусне занурення: «автор», «культура», «текст» (якщо мається на увазі широке розуміння стилю: ідіостиль епохи).

Подібне ми зустрічаємо й тоді, коли намагаємось зачепити проблему **психологізму** у творі. Насамперед слід використати «ази» психоаналізу, який приніс у літературу *Зігмунд Фройд*. Психоаналіз Фрейда складний, суперечливий, але є в ньому непорушна аксіома, яку не піддає сумніву жоден критик: це вчення про несвідоме. З усього вчення Фрейда найважливішим для нас, читачів, є відкриття процесу сублімації. Це – конструктивний спосіб очищення «підвалів» несвідомого: все, що складно втілити у реальному житті, можна втілити у віртуальній реальності твору. Тому – у будь-якому творі за його кадром вбачається реальність авторського світу: це не обов'язково якісь біографічні збіги, але завжди – особисті переживання

автора. Тому психологічний аналіз (нетрадиційний метод) не нехтує біографічним (найпоширенішим традиційним методом аналізу художнього тексту).

Українську психологічну методологію першим упровадив *Олександр Опанасович Потебня*. Психологічний аналіз художнього твору він поєднував з аналізом лінгвістичним (ознайомтесь із його працями «Мысль и язык», «Из лекций по истории словесности», «Из записок по теории словесности»). Психологічна методологія Потебні, маючи тісний зв'язок зі школами європейського літературознавства, через свою оригінальність і високу інтелектуальність довгий час не знаходила собі послідовників у наукових колах Росії. Одним із перших наприкінці 19 століття прилучився до неї колега Потебні з Харківського університету *Дмитро Овсянико-Куликовський*. Поєднавши два підходи (психологічний і соціологічний), Овсянико-Куликовський вважав, що автор у процесі творчості стурбований не стільки проблемою передачі своєї думки читачеві, скільки процесом її творення, тобто як у творах і характерах персонажів втілити свої морально-психологічні задатки. Цю ідею вчений найповніше реалізував у дослідженні творчості Гоголя (з підзаголовком «Опыт психологического диагноза»). Овсянико-Куликовський пов'язує свої спостереження з реальним суспільним життям, а не з підсвідомістю, як це робить Фройд. Так, у праці «История русской интеллигенции», простеживши психологію характерів російської літератури 19 століття (Онегін, Печорін, Чацький та ін.), учений пов'язує їх усіх із «чаадаєвськими настроями»: контрастом між духовно багатими потенціями російської інтелігенції і незначними результатами їхньої діяльності.

Найпомітніший слід в утвердженні психологічного напрямку у вітчизняному літературознавстві залишив *Іван Франко* (відсилаю вас до його праці «*Із секретів поетичної творчості*»).

Лекції 4-5. Інтертекстуальний аналіз художніх творів (алюзії, ремінісценції, цитації). Методика «ретельного», «закритого» читання (4 год.).

Основні поняття теми: алюзії, «закрите» читання, інтертекстуальність, контекст, палімпсест, прецедентний текст, ремінісценція, цитація, «цитатна література».

Зарубіжна література занурює нас у бездонне море текстового матеріалу від античності до сьогодення і перетворює вчителя з викладача мононаціональної літератури на викладача багатонаціональної літератури. Сьогодні існують переваги у викладанні літератури: ми не обтяжені ідеологічними канонами й догмами, отож, можемо використовувати необмежені можливості, які розкриваються перед нами як читачами. Звичайно, це не означає, що традиційні підходи до вивчення творів літератури застаріли. Просто вони перестали бути єдино прийнятими. Перспективними для школи вважаємо ті, що передбачають занурення у текст. Серед таких – інтертекстуальний, компаративний методи аналізу, а також метод, що бере свій початок у «новій критиці», – метод «закритого» читання.

Теорія інтертекстуальності виникла наприкінці 60-х років 20 століття, а саме поняття введене *Юлією Крістевою* у 1967 році на основі аналізу концепції «поліфонічного роману» Михайла Бахтіна, який зафіксував феномен діалогу тексту з текстами, попередніми й паралельними йому у часі. Інтертекстуальність – це властивість одного твору асоціюватись з іншим / іншими. Взаємодія тексту зі знаковим фоном виступає в якості фундаментальної умови смислотворення: будь-яке слово (текст) є перехрестя інших слів (текстів). На перехрещенні асоціацій (текст – текст 1 – текст 2 – текст n) виникають судження про художню своєрідність твору, про стиль автора. За оцінкою *Барта*, «основу тексту складає його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки»; і, власне, текст (як під час написання, так і в процесі читання), «є втілення множинності інших текстів, безкінечних або, точніше, втрачених кодів». Таким чином, «кожний текст є інтертекстом; інші тексти знаходяться у ньому на різних рівнях... Кожний текст являє собою нову

тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – усі вони втілені текстом і перемішані в ньому», – писав Барт. Смісл виникає саме і тільки як результат пов'язування між собою цих семантичних векторів, що виводять у широкий культурний контекст, який виступає по відношенню до будь-якого тексту як зовнішнє семіотичне середовище.

Виходячи з цього, постмодерністський стиль мовлення називають **«цитатним мисленням»** (термін Б. Морріссетта), автора – **скриптором** (який лише записує те, що існує). А постмодерністські тексти – **«цитатною літературою»**. Феномен цитування стає основним для постмодерністського трактування текстуальності. Мова йде не про поєднання в загальному контексті уламків попередніх текстів. (Таке явище уже зустрічалося в античній культурі у вигляді **«клаптикової поезії»** пізнього Риму: центони (cento – клаптикова ковдра або одяг) Авсонія, поема Гети «Медея», складена з уривків Вергілієвих текстів. Центон передбачає побудову тексту як мозаїки оригінальних цитат. Грецькі або латинські центони складати було не важко, так як античні вірші не римувались. Відомі центони іспанського поета Лопе де Вега. Такі вірші часто є жартівливими, центони завжди є більш комічними, якщо читач краще знайомий із віршами, з яких узято необхідні рядки. У дореволюційний час, коли естрадний репертуар був бідний, великим успіхом у публіки користувався анонімний центон, складений із віршів різних байок Крилова; ось початок цього центона:

В июне, в самый зной, в полуденную пору,

Сыпучими песками в гору, («Обоз»)

Из дальних странствий возвратясь, («Лжец»)

По улицам слона водили,

Как видно, напоказ, —

Известно, что слоны в диковинку у нас, —

Так за слоном толпы зевак ходили; («Слон и Моська»)

На відміну від центона («клаптикового твору») у тексті постмодерністської доби слова-одиноці не звучать подібно словесним уривкам, а являють собою логіку і специфічне поєднання «мов тексту», яке можна вважати «багатомовленням». У середині тексту реалізується своєрідна конотація, яка, за словами Р.Барта, «являє собою зв'язок, мітку, здатну відсилати до інших – попередніх, наступних /.../ контекстів, до інших місць того ж самого тексту». Осмислюючи механізм «міжтекстових відносин», Умберто Еко вводить поняття **«інтертекстуального діалогу»**, який визначається як «феномен, при якому у даному тексті ехом відгукуються попередні тексти». Тому Р.Барт визначає текст як **«ехокамеру»**, що створює стереофонію із зовнішніх відголосів.

У Томаса Манна є цікава метафора щодо інтертексту: текст уподібнюється шару, що котиться: "Шар катиться, и никогда нельзя будет установить, где берет свое начало какая-то история – на небе или на земле" ("Иосиф и его братья").

Однією із семантичних домінант інтертексту є **поняття цитати**, що базується на тому ж «інтертекстуальному діалозі», під час якого моделюється «сітка текстуальних посилань до інших текстів». Однак, на відміну від «клаптикової поезії» і всупереч думці про те, що символом культури постмодернізму стають лапки, постмодернізм базується на відмові від текстової універсальної опозиції «зовнішній – внутрішній» (тобто притаманним власне самому тексту і позиченим у інших текстів). На відміну від попередньої традиції, постмодерн орієнтується на графічно не оформлені лапки, а лише ті, які умовно розуміються: «текст... утворюється із анонімних, невловимих і разом із тим уже прочитаних цитат – із цитат без лапок» (Р. Барт). Саме впізнання цитат – дія, яка вимагає культурної компетенції: «цитата буде зрозумілою лише в тому випадку, коли глядач /=читач/ здогадається про існування деінде лапок», за словами Умберто Еко. Цитата, таким чином, не виступає як чуже тіло, а стає іманентним (релевантним) тексту компонентом (тобто «зовнішнє» набирає рис

«внутрішнього»). Саме у зв'язку з цим Р. Барт порівнював текст із «королівським біфштексом» Людовіка XVIII, відомого гурмана (спосіб приготування такого біфштексу передбачав його просочування соком інших таких же біфштексів): текст вбирає «в себе сік усіх попередніх, який пропускається через фільтр із тієї ж самої речовини, що можна профільтрувати, так само, як означуване є тим, що означає». Отож, цитата – це запозичення не стільки безпосереднього текстового фрагменту, але головним чином функціонально-стилістичного коду.

У цьому контексті виникає ще одна текстова смислова домінанта інтертекстуальності: поняття **палімпсеста**: текст інтерпретується як такий, що пишеться поверх інших текстів, які просвічуються крізь його семантику. Носій культури завжди «має справу з нерозбірливими, напівстертими, багаторазово переписаними пергаментами», - говорив Фуко. А Барт додавав: «Оповідь – це не площа, не таблиця, оповідь – це об'єм». Об'ємний текст, схожий на ансамбль суперпозицій інших текстів (термін М.Ріффатера), фактично знаходить минуле, здобуває пам'ять, про яку говорив, зокрема, Юрій Михайлович Лотман.

Згідно з **класифікацією типів взаємодії текстів** Ж. Женетта, виокремлюються:

- 1) власне інтертекстуальність як присутність в одному тексті двох чи більше текстів (цитата, плагіат, алюзія тощо);
- 2) паратекстуальність (як відносини: текст – його частини: епіграф, заголовок, вставна новела);
- 3) метатекстуальність (як співвідношення тексту зі своїми передтекстами);
- 4) гіпертекстуальність як пародійне співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами;
- 5) архітекстуальність як жанрові зв'язки текстів.

За Н. Корабльовою, існують три основні **типи інтертекстуальності**:

- цитати (безпосередні, відверті текстуальні зв'язки з відомим твором);

- ремінісценції (опосередковані зв'язки, які сприймаються через контекст);
- алюзії (натяки на асоціації та паралелі з іншим твором).

Найскладніші інтертекстуальні зв'язки (алюзії) дослідники пропонують вивчати за допомогою таких **моделей**:

1. пряма міфологічна алюзія, виражена експліцитно (через, скажімо, міфонім);
2. пряма розгорнута міфологічна алюзія, що викликає в пам'яті сюжет про певні події;
3. алюзія, представлена бінарними парами (що беруть свій початок в універсальних опозиціях, описаних Леві-Строссом, В. Проппом, міфологами, дослідниками московсько-тартуської семіотичної школи);
4. алюзія, розкрита за периферійним елементом;
5. алюзія, що актуалізує міфологічний елемент за асоціативною ознакою.

Сьогодні існує дві полярні думки щодо **генетичних джерел тексту**: одні вчені вважають, що інтертекстуальність передбачає знаходження **прецедентного тексту** (першоджерела) у художньому творі, який аналізується, і вимагає читацької обізнаності у світовій культурі та літературі. Інша ж концепція базується на розумінні того, що поза інтертекстуальною грою взагалі немає жодного тексту. Цю думку поділяють Гривель, Барт. Вчені зупиняються на тому, що в постмодерністській системі відліку коректно говорити не про процес смислообміну тексту з культурним середовищем, а про так звану вертикаль смислу, яка просувається через смислові потоки, і жоден із них не може розглядатись як джерело (детермінант) іншого. Прочитавши текст через нашарування інших текстів, можна позбутися ідеологічних кліше та штампів, можна побачити нові можливості художнього тексту, певним чином реставрувати його у читацькому сприйнятті. «Багатошарова» структура тексту може відсилати його до текстів іншої фактури (услід за Ю.М.Лотманом, ми вважаємо **текстом** будь-яке обмежене – тобто обрамлене – (не)художнє повідомлення,

до того ж не лише словесне). Адже усім відомі й доведені структурні «тотожності» словесних текстів і живописних, пластичних, музичних, архітектурних тощо. Так, напр., готичний собор буквально "вписано" у вірш М.Бажана "Собор", повість А.П.Чехова "Черный монах", за версією Дм.Шостаковича, має сонатну форму, "Ревизор" М.В.Гоголя скульптурно-пластичний (В.В.Розанов) – приклади можна множити безкінечно. (Відсилаю охочих до культурно-семіотичного порталу «Зеленая лампа», на якому знаходяться унікальні статті з інтертекстуального аналізу й взагалі з семіотики). У співавторстві з ученицею Центру з вивчення мови художнього тексту Литвинюк Діною нами зроблено інтертекстуальний аналіз роману Генрі Міллера «Біг-Сур та Апельсини Ієроніма Босха» з виокремленням смислових текстових домінант, що виштовхнули інтертекстуальні зв'язки на поверхню (бо заголовок тексту є його сильною позицією).

Таким чином, інтертекстуальний аналіз – це аналіз, що має справу з **«об'ємною» точкою «текст»** у координаті «автор-текст-читач», де текст, вміщуючи в собі «коди» інших текстів, «переростає» себе, генетично пов'язуючись із попередніми – прецедентними – текстами, і вимагає для себе читача, який здатний «ловити» смислові сигнали тексту. Однак – навіть зразковий (енциклопедично підкований) читач не зможе осягнути усі смисли, оскільки, за словами Барта, «текст безкінечно відкритий у безкінечність».

Сьогодні у школі (а також у вищому навчальному закладі) типовим є такий шлях роботи з текстом: учитель спочатку розповідає про культурно-історичну добу, потім – про її мистецтво і літературу, далі – зупиняється на біографії письменника і загальній характеристиці його творчості й тільки після всього цього переходить до конкретного твору. Це шлях – від загального до часткового. У багатьох випадках він є доцільним, але якщо він превалює, то шкільний курс перетворюється на суцільний потік лекційно-оглядових тем, до яких – як ілюстрації – додаються ті чи інші твори. **Методика «ретельного», «закритого» читання** (започаткована англо-американською школою «нової критики» на початку 20 століття), навпаки,

націлює читача на здобування смислів із тексту (замість поглинання готової інформації), на самостійний вихід із тексту у сферу його автора та в культурно-історичний контекст. Переваги цього методу полягають у наступному:

- 1) підвищується вартість добутих знань і перебудовується система викладання світової літератури відповідно до провідної ролі аналізу тексту. Пріоритет деталі та естетичних параметрів тексту створює протизагальне прагматично-сюжетному читанню (бо «вмикає» докладне бачення тексту);
- 2) відбувається протидія гіперморалізму вчителя, викладача (бо формується ситуація, коли смисли твору виокремлюються власне з нього самого, а не нав'язуються ззовні);
- 3) акцентується концептуальна своєрідність твору.

Так, *Євгенія Волощук* апробувала цю методику у вузівській аудиторії під час вивчення шекспірівського «Річарда III». Студенти користуються такою схемою, аналізуючи образ головного героя: Короля Річарда:

Коня сменить! Перевяжите раны!
Помилуй, боже! – Шш... Все это сон.
О совесть робкая, как мучишь ты!
Огни синеют. Мертв полночный час.
В поту холодном трепетное тело.
Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.
Я – я, и Ричард Ричардом любим.
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!
Бежать? Но от себя? И от чего?
От мести. Сам себе я буду мстить?
Увы, люблю себя. За что? ,За благо,
Что самому себе принес? Увы!
Скорее сам себя я ненавижу
За зло, что самому себе нанес!
Подлец я! Нет, я лгу, я не подлец!
Шут, похвали себя. Шут, не хвались.
У совести моей сто языков,
Все разные рассказывают сказки,
Но каждый подлецом меня зовет.
Я клятвы нарушал – как много раз!
Я счет убийствам страшным потерял.

Грехи мои - чернее нет грехов -
В суде толпятся и кричат: "Виновен!"
Отчаянье! Никто меня не любит.
Никто, когда умру, не пожалеет.
Как им жалеть, когда в самом себе
К себе я жалости не нахожу?
Казалось мне, все души мной убитых
Сошлись в шатер и каждый звал на утро
Возмездие на голову мою.

- 1) деталь (рівень мікроелементів тексту);
- 2) індивідуальні риси Річарда III (рівень характеру персонажа);
- 3) Річард III як персонаж шекспірівської хроніки (рівень художньої системи автора) (хроніки - п'єси про події національної історії. Основні шекспірівські хроніки утворюють два цикли по чотири п'єси (тетралогії). Перша - «Генріх VI» (три частини) і «Річард III». Друга - «Річард II» (1595), «Генріх IV» (дві частини; 1596-1598) та «Генріх V» (1599). У першій тетралогії з хаосу смути є сильна історична особистість, яка прагне підпорядкувати собі Долю і Час, – Річард III. Сила здатна забезпечити трон, але не здатна утримати його, якщо король порушує закони моральності і перетворює історію на політичний спектакль.
- 4) Річард III як ренесансна особистість (рівень типу культури);
- 5) Річард III як тиран (рівень універсалій).

Так текст переростає межі самого себе як самодостатнього літературного феномена. Він отримує значне додаткове навантаження: функцію репрезентації множини контекстів – поетики автора, типу культури, певних універсалій.

Резюмуємо матеріал лекції.

На відміну від методів аналізу, які ми розглядали на попередніх заняттях, інтертекстуальний метод та методика ретельного читання не «розсувають» текстові координати у міфологічних, культурологічних, хронотопічних, архетипних, гендерних тощо вимірах. Вони фокусуються на точці «текст», актуалізуючи її смислові домінанти.

Так, **інтертекстуальний аналіз** об'ємно моделюючи багат шаровий текст (просякнутий іншими текстами), поглиблює й розширює поняття цитати, текстових відгомонів тощо та модифікує точки заданої нами координати «автор» та «читач» (автор – лише «записувач», скриптор, збирач цитат), а читач має бути свого роду «бібліотекарем», що легко орієнтується у «смісловій бібліотеці».

Методика ж «закритого» читання, зорієнтована на дедуктивне прочитання: від деталі до цілого, «розмикає» текстові рамки у простір культури, творчості – тобто зчіплює ідію автора й ідію епохи, виходячи на авторську концептосферу.

Лекції 6-7. Міфоаналіз. Поняття міфологем. Метод логіко-семіотичної рамки (4 год.)

Основні поняття теми: міф, міфологія, міфологічний аналіз, міфологема, метод логіко-семіотичної рамки, суб'єкт осмислення, суб'єкт зіставлення, суб'єкт-об'єктна позиція образу, об'єкт зіставлення.

Продовжуємо наше дослідження текстових доміант у багатоскладовій координаті **«культура-міф-автор-текст-читач»**. Якщо попередні заняття було присвячено естетичним, культурологічним вимірам тексту, то зараз будемо розглядати текст у міфологічному вимірі. Отож, тема лекції – **«Міфоаналіз. Поняття міфологеми. Метод логіко-семіотичної рамки»**.

Матеріал лекції згуртуємо навколо таких питань:

1. Міф: проблема дослідження, наукові концепції.
 2. Макротекстовий аспект слова. Моделювання дійсності.
 3. Поняття комплементарних парадигм. Проблема реконструкції міфологеми.
 4. Логіко-семіотична інтерпретація образу-міфологеми.
1. Міф вважається універсальним гносеологічним «ключем», який відкриває минуле, теперішнє та майбутнє. Уже в 19 ст. багато хто з представників міфологічної школи (Наприклад, *Веселовський*) розуміли **міф як важливу**

універсалию, яка не втрачає актуальності з часом. Міфи несуть у собі закодовану інформацію про людину, народ, час тощо, вони є відбитком психічного життя (адже міф – це світосприйняття) і тому містять певні універсалиї. У площині психології Фройд вивчав, скажімо, міф про Едіпа, який трансформувався у людській психіці в «едіпів комплекс». *Карл Густав Юнг*, поглибивши психоаналіз Фройда, заснував вчення про первісні образи, або архетипи, які є вираженням колективного несвідомого. Ще в 19 ст. з'являється проблема, як досліджувати **міф**: чи як мегатекст культури, чи як його похідну – макротекст (ідіюстиль епохи та автора). Тому міф і сприймався неоднозначно: то як «явище, що не має пояснення» (коли людина не може розтлумачити, чому, як писав Потебня, «туча есть гора, сонце – колесо, гром – стук колесниці»); то як словесне вираження такого пояснення. Центральним поняттям психолінгвістичної теорії *О.О.Потебні* є поняття про внутрішню форму слова, що є почуттєвим знаком його семантики. Таку ж ідею «**чуттєвого образу**» ми спостерігаємо й у *Є. М. Мелетинського*, *О.Ф. Лосєва*.

Первісна свідомість (яка «сидить» усередині нас) моделює світ. Це важливе відкриття зробив етнолог *Клод Леві-Стросс*, який ввів **поняття універсальних опозицій** (читайте його роботу «Структурна антропологія»). У художньому творі часто відбувається проєкція міфу на художній текст. Тоді можна говорити про так званий **неоміфологізм**. Також існує безліч художніх текстів (особливо з кінця 19 століття), які фокусують у собі архаїчні, здебільшого видобуті з фольклору, міфології, смисли.

Розуміння **міфу як «розгорнутого магічного імені»** характерне для «семантичного напрямку» в етнолінгвістичній науці (*О.Веселовський*, *Д. Зеленін*, *Е. Кассіер*, *Л.Леві-Брюль*, *М. Сумцов*, *О.Фрейдєнберг*). Поряд із традиційним розумінням **міфу як тексту** існує й таке: **міф як система, парадигматична одиниця**, для якої текст (=міф у вузькому розумінні) є лише реалізацією, до того ж не єдиною.

Міф як фіксацію бінарних опозицій розуміють *Вяч. Вс. Іванов і В.М.Топоров*. Займаючись народною онтологією, міфологічними уявленнями, пантеоном, ритуалом, еволюцією деяких сторін матеріальної культури слов'ян, балтів, індоєвропейців, вони звертаються зазвичай до реконструкції древніх станів культури, спираючись на дані мови. Виходячи з принципів структурної лінгвістики і леві-строссівської «структуральної антропології», для реконструкції деяких семантичних рівнів вони використовують досягнення старих наукових шкіл, у тому числі міфологічної фольклористики 19 століття. Наприклад, за аналогією з проппівською думкою про заміну у чарівній казці персонажів та їхніх атрибутів і про константу їхніх дій і функцій, що можуть бути об'єднані попарно: «заборона-порушення заборони» тощо, вченими проводиться аналіз бінарних опозицій із метою виявлення групи древніх елементарних семантичних універсалій, через які в міфологічній моделі світу протиставляються позитивне й негативне, з точки зору первісного суспільства, начала.

Отож, російські дослідники звертаються до ритуалу та міфу не стільки як до вічних моделей мистецтва, а скільки як до **древньої лабораторії людської думки, поетичної образності, як до матриці, коду чи загальної формули**.

Виходячи з усього сказаного, ми розуміємо, що художній текст, існуючи як уявлення про актуальні, правдоподібні, вірогідні і неможливі дійсності, виступає як діяльність, спрямована на здобуття різноманітного знання про ці дійсності.

2. Так, у системі визначених нами координат з'являється **координата «інших, можливих просторів»**, та й сам реальний світ, як сказала *Т.Цив'ян*, «є реплікою іншого світу, макрокосму, що виступає то у ролі гаранту, то в ролі memento, в залежності від поведінки людини як основного конструктивного елементу мікрокосму».

Існують різні інтерпретації того, **як відбувається моделювання дійсності**. Так, це «інше», «змодельоване із матеріалу реальної дійсності»,

отримало назву у тартусько-московській семіотичній школі «вторичных моделирующих систем». Ще одне, популярне розуміння «змодельованого іншого», – це картини світу (наївна, інтелектуальна, концептуальна, мовна, художня тощо).

Сьогодні можна говорити про цілі напрями у рамках загальної теми «мовна картина світу», серед яких провідним є **реконструкція духовної культури слов'ян**. Розглядаючи макротекстовий аспект слова, у його змістовій структурі досліджують перш за все культурний компонент, який, як відомо, не експлікується в тлумачних, етимологічних та інших лінгвістичних словниках. Проблема значення слова та адекватного осмислення усіх його складових викликала необхідність створення особливих словників, що могли б показати відношення лінгвістичних одиниць до сукупності контекстів культури (приклад: «Этнолингвистический словарь славянских древностей» під редакцією *М.І.Толстого*) і пояснити, віднайшовши внутрішні зв'язки між усіма рівнями значень, той «образ», що мотивується носієм цього слова й етносом, культурою в цілому.

Інтеграцією семантики слова займаються такі напрями мовної та логічної семантики, як когнітивна семантика, когнітивний аспект мови, теорія прототипів, концептуальний аналіз, культурна семантика, теорія та практика опису мовних стереотипів. У кожному з цих напрямів основним завданням є знаходження внутрішніх зв'язків між усіма рівнями значення (власне лексичним, лексичними конотаціями та культурними концептами), під час якого можна було б розшифрувати той «образ», який закріплено у носіїв мови. Межі між цими рівнями значення слова часто є невловимі. І тому не випадково сучасні дослідники семантики орієнтуються не на побутовий мовний узус і не на наукове тлумачення, а – на наївну свідомість носіїв мови. **Джерела наївної моделі світу** досліджували у 19 ст. *В. фон Гумбольдт*, *Ф. де Соссюр*, сьогодні ж серед найвідоміших наукових вчень можна назвати **концепцію етносинтаксису та ключових слів культури Анни Вежбіцької** та етнолінгвістичну школу *Микити Ілліча Толстого*.

Роль описового механізму щодо культурної парадигми виконує текст, який породжує нові смисли і консервує «культурну пам'ять», з якою найбільше пов'язані **символи**. Символ, поєднуючи у вертикаль різні культурні зрізи, постає як міфологічний образ. «Алфавіт» символів того чи іншого автора не вичерпується лише універсальною символікою, як, до речі, й оригінальними, специфічними символами. Об'ємність символу дозволяє йому вступати у неочікувані зв'язки, використовуючи таким чином свій смисловий резерв. *Ю.М.Лотман* у статті «Текст как смыслопорождающее устройство» відводить саме простим символам (таким, як, скажімо, «хрест») роль креатора «символічного ядра культури».

Отож, функція моделювання притаманна не лише міфу, але й символу – тому мовному знаку, що поєднує в собі різні пласти «культурної пам'яті» і таким чином «зашифровує» текст культури. Символ, поєднуючи у вертикаль різні культурні зрізи, з'являється в якості міфологічного образу, поява якого у визначених нами координатах проектує **лінгвістичну проблему образу**. Саме у контексті такої міфологічної проекції ми й будемо говорити про таку ключову текстову домінанту, як **міфологема**.

Традиційно міфологемами називають мовні одиниці особливого ґатунку, з яких можливе вилучення метамовної інформації. Наше ж розуміння міфологеми таке: міфологема – це спресований мовний етнокод, який при дешифровці проходить процес креативного відтворення культурологічної інформації: переклад мови культури індивідуально-авторською мовою. Будучи складовою механізму адаптації у художньому тексті, міфологема відтворює смисли і моделює нові – специфічні, унікальні характеристики, що складають особливість ідіостилю письменника, поета.

3. Тому виникає проблема пошуку тих парадигм, які були б релевантні образам-міфологемам. Визначено, що пошук міфопросторів викликає пошук **комплементарних парадигм** (тобто систем, що можуть повертати й актуалізовувати зібрані «знання»). У зв'язку з цим окреслюється етнолінгвістичне тло дослідження міфологем, яке становлять три складові

духовної культури: фоново-культурологічна (запозичена) парадигма, етнічний міф у його язичницькій та християнській іпостасях та індивідуально-авторський міф. Завданням дослідника є розмежування цих уявлень, що реалізуються міфологемами на різних зрізах: символи, медіатори, передвісники, психологічні асоціативи тощо.

Проблема реконструкції міфологем (*Т.В.Гамкрелідзе, В.В.Іванов, М.І.Толстой, В.М. Топоров*), окрім метанаукового осмислення міфів, проектує **проблему смислового (інтенціонального) поля міфологем**, яка формулює два важливих питання: про структуру цього поля і про метод його дослідження.

Щодо дослідження смислового поля міфологеми спостерігається можливість **різних підходів**, серед яких найбільш ефективними, на нашу думку, можна вважати логіко-семантичну інтерпретацію образу-міфологеми (виявляючи його суб'єкт-об'єктну позицію та його дескрипторне наповнення) (автор – *Н.В.Слухай*, 1995 р.), метод наскрізного семантичного аналізу тексту (*Молчанова*, 1990), у результаті якого формується текстова імплікація – додатковий смисл, що дешифрується у стилістичному контексті. Інваріантом же смислу тексту є його ключові слова-міфологеми, що вибудовують певну смислову структуру твору, де закодовано сконцентровану культурологічну інформацію. Саме **текст** як складна система, як консерватор багаточисленних кодів, здатний трансформувати і породжувати смисли, перетворюючись при цьому на **інформаційного інтенціонального генератора міфологем**.

Резюмуємо матеріал лекції.

Феномен осмислення картини світу полягає у знаходженні та експлікації її смислових ядер: у культурі – символів (знаків, в яких концентрується згорнута інформація); в тексті – ключових слів, що консервують та реконструюють культурологічну пам'ять; у слові – тих компонентів, тих «клітин», які відповідають за «генетичний зв'язок» даного слова, даного тексту, даної культури. Своєрідним лінгвістичним «геном», що

поєднує координати «міф», «культура», «картина світу», «художній текст», є міфологема.

Образи-міфологеми в текстах функціонують як креатори, які моделюють свої міфопростори. Окрім того, стилістично вони проявляють себе на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, передвісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу. Міфологеми – як ключові текстові домінанти – несуть на собі основну функцію текстотвірних та смислових елементів і є ключовими словами-символами міфопоетичної картини світу.

Лекція 8. Види літературознавчого аналізу, зумовлені певними естетичними концепціями художньої творчості: **архетипний, гендерний, феноменологічний аналізи тексту.** Методичні прийоми **хронотопічного аналізу** (2 год.)

Основні поняття теми: архетип, гендер, феноменологія, хронотоп.

Саме з універсаліями «має справу» **архетипний аналіз**. Архетип – це основний елемент колективного несвідомого (*Карл Густав Юнг*), що є своєрідною скарбницею найціннішого та найглибшого людського досвіду. Архетип є архаїчно інтуїтивним засобом «психологічного осягнення об'єкта». Це пояснює появу образів, ідей, які не зрозуміло звідки беруться. – Автор – відкритий космосу.

Гендерний аналіз (або феміністична критика). Семіотика в останню третину 20 століття насмілилась визнати різницю між «маскулінним» і «фемінним» письмом (не літературою!), тобто певними матрицями, які можуть бути впізнаними та змодельованими. Йдеться про особливе відчуття стилю, плетіння слів, образів і ритмомелодики, що є глибоко індивідуальним, і в цій особливості свою нотку, свій голос подає і стать творця. Гундерна специфіка літератури виявляється на рівні письма, текстури, слів. Однак гендерні риси визнають непостійними. Коли автор наголошує на особливостях, саме пов'язаних традиційно зі статтю (або – наслідують

традиційне уявлення про стать) типу «агресивність» у чоловіків, «істеричність» у жінок, тоді маємо виразну «сталевість» письма (маскулінізовані риси у Кіпплінга, Конрада). Але:

- інтелектуально-міфологічні форми письма Джойса виглядають фемінними, а
- «Камінного господаря» Лесі Українки, як визнавала критика, писала «нежіноча рука»;
- мазохістська образність, яку часто вважають суто жіночою, надає особливого сенсу прустівському мовомисленню.

Вірджинія Вульф у серії своїх нарисів лекцій із жіночого писання протестувала проти цензури, яка відрізала жінкам доступ до мови. Порівнюючи себе з Джойсом, вона відзначила відмінності між їхніми вербальними теоріями: «Сьогодні чоловіки шоковані, коли жінка говорить про те, що вона відчуває (як це робить Джойс). Однак література, яка завжди опускає заслони, не є літературою. Все, що ми повинні висловити, – розум і тіло, – це процес неймовірних труднощів і небезпеки».

Модель художнього світу тексту (або художньої системи одного автора) можна успішно побудувати й відштовхуючись від одного образу-хронотопу (що є поєднанням художнього простору і часу, за М. Бахтіним). Художній простір і час належать до найважчих для сприйняття (особливо школярською аудиторією) літературознавчих понять. Серед найхарактерніших помилок (або навіть дефектів) сприйняття цих понять можна назвати такі:

- нерозуміння відмінностей між фізичним і художнім часопростором;
- елементарне незнання факту існування хронотопу в літературі;
- нерозуміння індивідуально-авторської концепції часу.

За допомогою аналізу хронотопу можна побудувати модель художнього світу автора. Так, просторовий образ неба у вірші Шарля Бодлера «Кришка», як зазначає Євгенія Волощук, може дати ключ до розуміння картини світу, наявної в текстах «Квітів зла»: якщо вже небо є

кришкою казана, в якому кипить людство, то замість християнської тричленної структури світобудови (пекло – земний світ – рай), перед нами – принципово інша модель, в якій два традиційні топоси, інфернальний і людський, злиті в один, з чого випливає, що земне життя – суцільна вада, кара й мука – і є безвихідь, метафізичне зло.

Хронотопічний аналіз передбачає використання найрізноманітніших прийомів роботи з текстом: зіставлення часових просторів, виокремлення «скріплюючих» елементів між різними часовими шарами в межах одного твору, моделювання різних часових ракурсів зображення, транспортування сюжету в минуле чи майбутнє, аналіз індивідуально-авторської концепції часу, зіставлення лінійної і циклічної концепції часу, дешифрування художньої деталі – семантичного втілення концепції часу, зіставлення гео-топографічного простору з його відтворенням у художньому творі, аналіз хронотопів, осмислення сюжетотворчої функції хронотопу у сюжетах, керованих логікою спогадів і «потокм свідомості», демонтаж та трансформація топосів та локусів тексту, моделювання прийомів, що пришвидшують або уповільнюють темп оповідання тощо.

Лекція 9. Компаративний аналіз. Компаративістика. Текстуальний (мотиви, підтекст), **контекстуальний** (історико-культурологічне, біографічне тло вивчення тексту) аналізу художніх творів (2 год.)

Основні поняття теми: діалогічність, імагологічний аналіз, контекст, компаративістика, лейтмотив, мотив, пафос твору, підтекст.

Із домінантою «текст» у визначеній нами координаті має справу і компаративний аналіз. Назва – теж латинського походження, що означає «порівняльний». Отож, основою методу є «порівняння», що застосовує механізми «тотожності» та «відмінності» свого й чужого. Тому не є дивним те, що сама наука **компаративістика** виникла **на базі порівняльно-історичного літературознавства**, програму якого було вперше викладено *Веселовським* у його вступній лекції «Про метод і завдання історії літератури

як науки» (1870 р.). Він розумів свій метод літературознавчих досліджень як історичний і назвав свою теорію літератури історичною поетикою. Основний у ній – принцип причинності. Зміст своєї історичної поетики учений визначив як «з'ясування сутності поезії – з її історії», що спонукало його творити широку порівняльну базу і визначити реальне існування смислу літературних явищ: мотивів, сюжетів, жанрів. У цьому ж напрямку (але на фольклорному матеріалі) працював і *Володимир Пропп*, який є автором структурно-семантичного аналізу (з виокремленням «типових» композиційно-семантичних елементів казок народів світу). Поступово під кінець 19-ого – на початок 20 століть порівняльно-історичне літературознавство трансформувалось у літературну компаративістику, перенісши основну увагу з побудови паралелей літературного розвитку на з'ясування міждіалектних взаємин: контактів, запозичень, впливів, тому порівняльне літературознавство та компаративістику не можна вважати абсолютними синонімами. Хоча до сих пір немає однаковості у визначенні специфіки цієї науки, предметом якої є генетичні, генетично-контактні зв'язки і типологічні збіги (аналогії) в національній та світовій літературах. Вивчаються форми зовнішніх і внутрішніх контактів, впливів, міждіалектних рецепцій, посередницьких функцій художніх перекладів.

Немає «наукової» однаковості й щодо визначення часу появи компаративних досліджень. Процес формування компаративістики як наукової дисципліни розгорнувся на початку 17-ого – у перш. пол. 19 ст. Історію компаративістики досить докладно висвітлено у працях: В.Будного та М.Ільницького, С. Вольмана, А. Діми, Д. Дюришина, О. Веретюк, Д. Наливайка, Б.Реїзова, Г. Сиваченко. У монографії Александрової Галини Андріївни подано більше як 600 найменувань основних досліджень у царині українського порівняльного літературознавства к.19-сер. 20 ст. Велика кількість монографій, статей, конференцій, словники, довідники, лексикони (як-то «Лексикон загального та порівняльного літературознавства», Чернівці,

2001 р.), кафедри, центри, інститути компаративістики – усе це свідчить про стрімкий ріст цієї перспективної науки.

На питання про зародження компаративістики відповідають по-різному: одні літературознавці називають занадто ранні часи античності, другі – занадто пізні, тобто власне час створення центрів компаративних досліджень. До речі, з 1955 року існує Міжнародна асоціація компаративістики з центром у Парижі. Нині нелегко визначити, де ж була вперше сформульована ідея порівняльного літературознавства. На думку Галини Алексадрової, у кожного народу щодо цього є своя «точка відліку».

В Україні основи порівняльного літературознавства закладали Котляревський, Драгоманов, Франко, продовживши традиції Максимовича, Бодянського, Костомарова. Порівняльні дослідження здійснюються на зразок «письменник і зарубіжна країна» (Гете і Англія, Рільке і Україна, Толстой і Франція), «письменник і письменник» (Толстой і Ромен Роллан, Гете і Шекспір), «письменник і зарубіжна література» (Франко й англійська література) тощо – так утворювались своєрідні «діалогові пари».

Компаративний аналіз – вивчення міжнародних літературних зв'язків і відносин, подібності та відмінності між країнами. Програми з української та зарубіжної літератури, в яких дуже багато спільного, укладено в хронологічних паралелях, що дає змогу усвідомити цілісність світового літературного процесу. Компаративний аналіз має базуватись на зіставленні творів однієї художньої системи, одного стилю чи жанру. Можна порівнювати твори за композицією, сюжетом, темою, а також характери, дії, героїв. Найефективнішими прийомами компаративного аналізу вважаються проблемні ситуації та проблемні питання, творче, коментоване читання, евристичні бесіди, навчально-рольові ігри (інтерв'ю з авторами чи героями), дискусії, диспути, семінари, аналіз та зіставлення різних перекладів. Так, у 5 класі можна порівнювати казки (мандрівні сюжети, «мандрівні» герої тощо. Згадайте «морфологію казки» Проппа); у 6 – можна порівнювати байки Езопа, Крилова, Глібова та т.і. 9 клас – порівняння образів Енея у Вергілія і

Котляревського; пана Журдена у Мольєра і Мини Мазайла у М. Куліша та Мартина Борулі у І. Карпенка-Карого; Гобсека Бальзака, Пузира Карпенка-Карого, Скруджа Діккенса, Плюшкіна Гоголя; «маленьких людей» Чехова та героїв новел Мопассана. У старших класах доцільно використовувати так званий **імагологічний аналіз** (дослідження функціонування тих самих образів у різних національних літературах: шекспірівський Гамлет у Бориса Олійника, Олександра Блока, Ліни Костенко, Бориса Пастернака, Дмитра Павличка, наприклад). Можна порівнювати мистецькі напрями у світовій та українській літературі: бароко європейське і бароко українське, український модернізм та європейський та багато іншого. Спираючись на порівняльно-історичний метод, можна розглядати, наприклад, взаємодію різних мистецтв з літературою. Так, Дмитро Сергійович Ліхачов досліджував давньоруську літературу в її відносинах із живописом, підкреслюючи, що «взаємопроникнення» було фактом їхньої внутрішньої структури. Про такі ж «внутрішньо структурні» зв'язки між літературними текстами та іконами говорить і Борис Андрійович Успенський, досліджуючи поетику композиції художніх текстів та текстів інших семіотичних систем, як-то «ікона». За допомогою порівняння тотожності та різниці видів мистецтва виявляється їхня специфіка, несхожість та одночасно – спорідненість.

Компаративний аналіз має справу з декількома однойменними «точками» координати «текст»: це можуть бути як тексти літературні, так і тексти інших семіотичних (знакових) систем, що підтверджує теорію ізоморфізму (або – іншими словами – смислову та структурну синонімію) між текстами (у широкому, лотманівському, розумінні його слова).

Текстуальний аналіз передбачає глибинне прочитання тексту. Однак, вимагає бодай відносної озброєності учня (не говоримо вже про вчителя) теоретико-літературознавчими знаннями, аби не звести аналіз твору до банального його переказу. Одним із головних завдань текстуального аналізу є не лише з'ясування того, про що йдеться у художньому творі, а й того, як і завдяки чому досягається його художня цінність. Так, перед тим, як

розпочати аналіз повісті Е. Хемінгуея «Старий і море», необхідно повторити такі літературознавчі поняття, як лейтмотив, мотив, підтекст, діалогічність. Підтекст – прихований, внутрішній зміст, який існує тільки у зв'язку з вербально вираженим змістом. Це – розкриття другого шару (слова, оповіді тощо). Діалогічність – прихований потік протилежних за змістом суджень і реплік, які створюють враження розмови двох. Мотив – найдрібніша складова тексту, яка містить важливу для тлумачення літературного твору інформацію. Мотиви допомагають з'ясувати пафос твору (а не ідею, так як твір мистецтва не виносить вирок дійсності, а виражає лише суб'єктивне світовідчуття і світобачення письменника), пристрасність авторської думки, яка робить твір емоційно й інтелектуально вагомим. Наприклад, у Хемінгуея таким пафосом є утвердження значущості гармонії людини і всесвіту (мікро- і макрокосму).

Контекстуальний аналіз передбачає й акцентує насамперед наявність певного контексту, в якому твір вивчається та аналізується. У цьому світлі текст постає як форма вираження авторського суб'єктивного трактування об'єктивного світу. Твір можна розглядати як у культурному контексті (історична доба, епоха, історико-літературний період тощо), так і в контексті творчості письменника (місце літературного твору в контексті всього творчого доробку письменника).

Лекція 10. Структуралістський аналіз художнього тексту (бінарні опозиції). Постструктуралізм. Деконструктивізм (2 год.)

Основні поняття теми: бінарні опозиції, деконструктивізм, структуралізм, постструктуралізм.

Ще одним ефективним методом під час вивчення стилю й мови художніх творів є **структуралістський метод (виокремлення бінарних опозицій)**, який, незважаючи на свій столітній вік, зараз омолоджується, набирається сили і все частіше використовується дослідниками.

Початок формування структуралістської методології датується виходом «Курсу загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра, основними положеннями якого є такі:

- 1) мова розглядається як упорядкована від простіших до більш складних рівнів система знаків;
- 2) діахронічний аспект вивчення мови;
- 3) положення щодо відсутності субстанції мови: навіть на рівні простих звуків ми стикаємося не з часткою «матерії» мови, а з деструктивними фонемами.

Починаючи з 1920-х років ідеї Соссюра сприймаються й розвиваються у різних школах структурної лінгвістики: Празькому лінгвістичному гуртку, Копенгагенській школі гносеоматики, американській деструктивній лінгвістиці. Окрім того, слід Соссюрівської теорії – і в гештальт-психології, і в російському формалізмі (зокрема, у роботі Володимира Проппа «Морфологія чарівної казки» 1928 р.), й у «філософській імплікації» французького структуралізму (як-то Барт, Лакан, Фуко). Отож, відбулося перенесення конкретного наукового методу структуральної лінгвістики на загальне поле культурології. Так, Леві-Стросс на матеріалі етнографії вивчав у термінах бінарних опозицій і теорії комунікації системи спорідненості примітивних народів, ритуали, міфи. Фуко, занурюючись у конфігурації мови різних епох, аналізував системні аспекти сфери мовознавства, біології та політичної економії. Барт шукав структурно-семіотичні закономірності у «мовах» різних феноменів культури (масових комунікацій, моди тощо), переходячи до опису процесів означування в літературних (в основному – модерністських) творах. Лакан реформує психоаналіз, пропонуючи зосередитись на аналізі та корекції символістських структур мови на основі її аналогії з безсвідомим (терапевтично втручаючись в аномалії мови).

Таким чином, структуралізм стає суперпозицією визначних для 20 століття філософських стратегій, пов'язаних із понятійними конструктами:

«ментальними структурами» Леві-Стросса, «епістемами» Фуко, «символічним порядком» Лакана; трансформацією ніцшеанської декларації «смерті Бога» в структуралістське положення про «кінець Людини», «смерть Автора» тощо.

Структуралістський метод бере свій початок у формальній школі, що сформувалась у десяти роки 20 століття в Росії (*Б.Ейхенбаум, Б.Томашевський, Ю.Тинянов, В.Жирмунський, Р.Якобсон*). Формалісти усвідомлювали, що розділення твору на зміст і форму – штучне, умовне, насправді на нас діє спочатку форма, а потім уже виникає якесь розуміння її змісту.

Після Жовтневої революції формалісти перейменували себе на групу ОПОЯЗ. Утверджений ними напрям виявився небезпечним для нової влади, бо відповідав на питання: «навіщо і як?». Слово «формаліст» стало лайливим. Більшість «опоязівців» було репресовано. Один із формалістів, *Роман Якобсон*, вчасно емігрував до Праги, утворивши там славнозвісний Празький лінгвістичний гурток. Уже в Америці, у Нью-Йоркському університеті Якобсон знайомиться з *Клодом Леві-Строссом*, відомим етнологом. На основі їхніх наукових розвідок і співпраці сформувались ідеї, які в повоєнні роки лягли в основу структуралізму (спочатку як філологічного напрямку, а потім – і як методу аналізу художнього твору). Структуралісти найохочіше оперують одним із законів діалектики: єдність та боротьба протилежностей (в термінології філологів – бінарні опозиції: сакральне-профанне, центр-периферія, жіноче-чоловіче, життя-смерть). Бінарність починається на рівні образів, потім переходить на рівень композиції, синтаксису, лексики, звукопису. Рух бінарних опозицій настільки інтенсивний у художньому творі, що він практично не знищується під час перекладу на іншу мову, тому структуралістським методом можна аналізувати будь-який текст, що пройшов шлях від оригіналу до перекладу.

Структуралістський метод лежить в основі неперевершених досліджень тартусько-московської семіотичної школи у сфері семіотики культури, серія

семіотичних публікацій якої відкривається «Лекціями зі структуральної поетики» *Юрія Михайловича Лотмана* (які були прочитані вченим у Тартуському університеті у 1960-61 н.р. «Лекції...» відкривали перспективу у двох напрямках: структурно-семіотичному та теоретико-літературному.

Структуральна поетика Ю.М.Лотмана полягає в наступних положеннях: 1) Природа мистецтва. Цій темі присвячена перша структуралістська публікація. І в «Лекціях...», і в «Структурі художнього тексту» проводиться думка про мистецтво як культурну універсалію та про його унікальну функцію: воно створює засоби для її самовираження. Для Ю.М.Лотмана твір мистецтва є модель дійсності, але ця модель не є лише відображенням уже існуючої дійсності, у ній фрагмент, що моделюється, породжується (креативна функція моделі), дослідження ж «поведінки» моделі дозволяє передбачити майбутній стан дійсності (прогностична функція). Долучивши ігрові аналогії, Фердинанд де Соссюр порівнював структуру мови з шахами. Однак для мистецтва будь-які аналогії неможливі, так як мистецтво – це інша гра, в ньому тільки «розігрується» (твориться) партія за відомими правилами, які, до того ж, постійно трансформуються (тобто знову творяться). 2) Мистецтво як мова. Проблема тексту. Якщо твір мистецтва є моделлю, то саме мистецтво необхідно розуміти як моделюючу систему. Художні моделі належать до класу знакових моделей. Коли ж мова йде про літературу, матеріалом якої є знакова система (звичайна мова), то вона належить до «вторичних моделируючих систем», що надбудовується над мовою. Зі структуралістської точки зору мова – це власне мова (*langue*) та мовлення (*parole*). Така ж бінарність притаманна і мові мистецтва (що відмічали формалісти): метр і ритм, фабула і сюжет. Основна відмінність від ситуації в структурній лінгвістиці полягала у характері відношень цих феноменів: система та її реалізація вступають в ігрові відносини. Так виникає, за Лотманом, проблема тексту. 3) «Мінус-засоби», що співвідносяться з «нульовими знаками» у семіотиці.

Постструктуралістський аналіз (остання чверть 20 століття) – критика структуралізму, реакція на позитивістські уявлення про природу людського знання, вираження скептицизму і сумніву. Коли постструктуралісти зверталися до конкретного аналізу художнього твору, в їхнє поле зору потрапляла творчість тих митців, в котрих смислова неясність, двозначність багатозначність інтерпретацій виходили на перший план (Джойс, Роб-Гріє, Рембо тощо). З цим пов'язане і ключове для деконструктивізму поняття смислової «нерозв'язності» як одного з принципів організації тексту (Дерріда).

Деконструктивний аналіз. Назва – від основного принципу аналізу тексту «реконструкція», котрим послуговувався французький постструктураліст *Жак Дерріда*. Смысл реконструкції полягає у виявленні суперечностей тексту, у віднайденні в ньому прихованих і непомічених як «наївним читачем», так і самим автором «сплячих», «залишкових» смислів. Тому пропонується «критику-читачеві» піддатися «вільній грі» активної інтерпретації.

Основне положення **деконструктивізму** – у роботі французького вченого *Жака Дерріди* «Нечто, относящееся к грамматологии»: статус раціонального в культурі не самовідтворюється на власному матеріалі, але підтримується постійними зусиллями щодо витіснення із його сфери елементів, що являють собою не-думку, є не-мислимыми. Цю інтенцію Дерріда назвав логоцентризмом. Дерріда розглядає сукупність текстів культури в якості **суцільного поля переносу значень**.

Деконструкція – це техніка інтелектуальної роботи з бінарними конструкціями будь-якого типу (формально-логічними, діалектними, міфологічними), що передбачає такі кроки: розбір опозицій; прирівнювання по силі обох її членів; відсторонене споглядання цих пар.

ПРАКТИЧНИЙ БЛОК

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Опрацювати лекційний матеріал (скласти опорні схеми, таблиці тощо для кращого засвоєння тем).
2. Законспектувати першоджерела: праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців, лінгвістів, етнографів (усі першоджерела зібрано на електронний носій, що додається до посібника).
3. Поглибити знання про найуживаніші методи аналізу тексту, попрацювавши з додатковою літературою (посібники, монографії, словники тощо).
4. Проаналізувати художні тексти за допомогою запропонованих методів аналізу.

Змістовий модуль I

Домінуюча категорія тексту у тричленній координаті «автор – текст – читач».

Семінарське заняття № 1

Тема: Найуживаніші літературознавчі методи аналізу художнього твору (2 год.).

План заняття

- 1) Аналіз образу автора у повісті М.О.Шолохова «Доля людини»;
- 2) Аналіз композиції оповідання І. Буніна «Легкое дыхание».

Список рекомендованої літератури

1. Автор и текст. Петербургский сборник / Под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. - СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. - Вып. 2. - 470 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - Москва: Прогресс, 1989. - С. 384-391.

3. Большакова А. Теории автора в современном литературоведении // Известия РАН. Серия литературы и языка. - 1998. - № 5. - Т. 54. - С. 15-24.
4. Бонецкая Н.К. "Образ автора" как эстетическая категория // Контекст-1985. Литературно-теоретические исследования. - Москва: Наука, 1986. - С. 241- 269.
5. Будний В. Хто говорить у літературному творі? // Українське літературознавство. – 2003. – Вип. 66. – С.117-127.
6. Зинченко В.Г. Автор – субъект сознания в системе "литература" // Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 1990. – С. 9-11.
7. Еко У. Поміж автором і текстом // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 564-578.
8. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / за ред.
9. Ільчук Ю. Теорія автора і структурно-суб'єктний аналіз тексту // Наукові записки. Національний університет "Києво-Могилянська академія". Філологія. – Київ: КМ Academia, 1998. - Т. 4. - С. 12-17.
10. Ключек Г.. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і час. - Київ: "Фенікс", 2007. - №9. - С. 3-14.
11. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы / Под ред. Д. Ф. Маркова. - Москва: Наука, 1971. - С. 199-207.
12. Корман Б. Проблема автора в художественном творчестве Ф. М. Достоевского и типология русского реалистического романа // Типологический анализ литературного произведения / Под ред. Н. Д. Тмарченко. - Кемерово: Изд-во КГУ, 1982. - С.19-30.
13. Манн Ю.В. Автор и повествование // Известия АН СССР. – Серия лит-ры и языка. – 1991. – №1. – Т. 50. – С. 3-19.
14. Микитів Г., Савчич Л. Експлікація образу автора в сучасному медіатекст // Стиль і текст, 2006. – Вип. 7.
15. Наєнко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть // Літ. Україна. — К., 2001. — Ч. 5..
16. Падерина Е.Г. Проблема образа автора // Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 1990. – С. 11-12.
17. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей А.П.Чехова») / В.И.Тюпа. — Тверь, 2001.— 123 с.
18. Фізер І. Чи таки смерть автора? // Слово і час. 2003 - № 10. – с. 50 – 55.
19. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 598-613.
20. Хомчак Е. Проблема автора в теоретико-литературоведческом аспекте // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. - 2001. - № 3. - С. 152-155.

Хрестоматійні матеріали

Михаил Шолохов. Судьба человека (1957)

Текст печатается по изданию:

Михаил Шолохов. Рассказы. Издательство "Художественная литература".
"Классики и современники". Л., 1983 г.

Евгении Григорьевне Левицкой,
члену КПСС с 1903 года

Первая послевоенная весна была на Верхнем Дону на редкость дружная и напористая. В конце марта из Приазовья подули теплые ветры, и уже через двое суток начисто оголились пески левобережья Дона, в степи вспухли набитые снегом лога и балки, взломав лед, бешено разыграли степные речки, и дороги стали почти совсем непроездны.

В эту недобрую пору бездорожья мне пришлось ехать в станицу Букановскую. И расстояние небольшое – всего лишь около шестидесяти километров, – но одолеть их оказалось не так-то просто. Мы с товарищем выехали до восхода солнца. Пара сытых лошадей, в струну натягивая постромки, еле тащила тяжелую бричку. Колеса по самую ступицу проваливались в отсыревший, перемешанный со снегом и льдом песок, и через час на лошадиных боках и стегнах, под тонкими ремнями шлеек, уже показались белые пышные хлопья мыла, а в утреннем свежем воздухе остро и пьяняще запахло лошадиным потом и согретым деготьком щедро смазанной конской сбруи.

Там, где было особенно трудно лошадям, мы слезали с брички, шли пешком. Под сапогами хлюпал размокший снег, идти было тяжело, но по обочинам дороги все еще держался хрустально поблескивавший на солнце ледок, и там пробираться было еще труднее. Только часов через шесть покрыли расстояние в тридцать километров, подъехали к переправе через речку Еланку.

Небольшая, местами пересыхающая летом речушка против хутора Моховского в заболоченной, поросшей ольхами пойме разлилась на целый километр. Переправляться надо было на утлой плоскодонке, поднимавшей не больше трех человек. Мы отпустили лошадей. На той стороне в колхозном сарае нас ожидал старенький, издававший виды "виллис", оставленный там еще зимою. Вдвоем с шофером мы не без опасения сели в ветхую лодчонку. Товарищ с вещами остался на берегу. Едва отчалили, как из прогнившего днища в разных местах фонтанчиками забила вода. Подручными средствами конопатили ненадежную посудину и вычерпывали из нее воду, пока не доехали. Через час мы были на той стороне Еланки. Шофер пригнал из хутора машину, подошел к лодке и сказал, берясь за весло:

– Если это проклятое корыто не развалится на воде, – часа через два приедем, раньше не ждите.

Хутор раскинулся далеко в стороне, и возле причала стояла такая тишина, какая бывает в безлюдных местах только глухой осенью и в самом начале весны.

От воды тянуло сыростью, терпкой горечью гниющей ольхи, а с дальних прихонерских степей, тонувших в сиреновой дымке тумана, легкий ветерок нес извечно юный, еле уловимый аромат недавно освободившейся из-под снега земли.

Неподалеку, на прибрежном песке, лежал поваленный плетень. Я присел на него, хотел закурить, но сунув руку в правый карман ватной стеганки, к великому огорчению, обнаружил, что пачка "Беломора" совершенно размокла. Во время переправы волна хлестнула через борт низко сидевшей лодки, по пояс окатила меня мутной водой. Тогда мне некогда было думать о папиросах, надо было, бросив весло, побыстрее вычерпывать воду, чтобы лодка не затонула, а теперь, горько досадуя на свою оплошность, я бережно извлек из кармана раскисшую пачку, присел на корточки и стал по одной раскладывать на плетне влажные, побуревшие папиросы.

Был полдень. Солнце светило горячо, как в мае. Я надеялся, что папиросы скоро высохнут. Солнце светило так горячо, что я уже пожалел о том, что надел в дорогу солдатские ватные штаны и стеганку. Это был первый после зимы по-настоящему теплый день. Хорошо было сидеть на плетне вот так, одному, целиком покорясь тишине и одиночеству, и, сняв с головы старую солдатскую ушанку, сушить на ветерке мокрые после тяжелой гребли волосы, бездумно следить за проплывающими в блеклой синеве белыми грудастыми облаками.

Вскоре я увидел, как из-за крайних дворов хутора вышел на дорогу мужчина. Он вел за руку маленького мальчика, судя по росту – лет пяти-шести, не больше. Они устало брели по направлению к переправе, но, поравнявшись с машиной, повернули ко мне. Высокий, сутуловатый мужчина, подойдя вплотную, сказал приглушенным баском:

- Здорово, браток!

- Здравствуй. – Я пожал протянутую мне большую, черствую руку.

Мужчина наклонился к мальчику, сказал:

- Поздоровайся с дядей, сынок. Он, видать, такой же шофер, как и твой папанька. Только мы с тобой на грузовой ездили, а он вот эту маленькую машину гоняет.

Глядя мне прямо в глаза светлыми, как небушко, глазами, чуть-чуть улыбаясь, мальчик смело протянул мне розовую холодную ручонку. Я легонько потряс ее, спросил:

- Что же это у тебя, старик, рука такая холодная? На дворе теплынь, а ты замерзаешь?

С трогательной детской доверчивостью малыш прижался к моим коленям, удивленно приподнял белесые бровки.

- Какой же я старик, дядя? Я вовсе мальчик, и я вовсе не замерзаю, а руки холодные – снежки катал потому что.

Сняв со спины тощий вещевой мешок, устало присаживаясь рядом со мною, отец сказал:

- Беда мне с этим пассажиром. Через него и я подбился. Широко шагнешь – он уже на рысь переходит, вот и изволь к такому пехотинцу принаравливаться.

Там, где мне надо раз шагнуть, – я три раза шагаю, так и идем с ним враздробь, как конь с черепахой. А тут ведь за ним глаз да глаз нужен. Чуть отвернешься, а он уже по лужине бредет или леденику отломит и сосет вместо конфеты. Нет, не мужчинское это дело с такими пассажирами путешествовать, да еще походным порядком. – Он помолчал немного, потом спросил: – А ты что же, браток, свое начальство ждешь?

Мне было неудобно разуверять его в том, что я не шофер, и я ответил:

– Приходится ждать.

– С той стороны подъедут?

– Да.

– Не знаешь, скоро ли подойдет лодка?

– Часа через два.

– Порядком. Ну что ж, пока отдохнем, спешить мне некуда. А я иду мимо, гляжу: свой брат-шофер загорает. Дай, думаю, зайду, перекурим вместе. Одному-то и курить, и помирать тошно. А ты богато живешь, папироски куришь. Подмочил их, стало быть? Ну, брат, табак моченый, что конь леченый, никуда не годится. Давай-ка лучше моего крепачка закурим.

Он достал из кармана защитных летних штанов свернутый в трубку малиновый шелковый потертый кисет, развернул его, и я успел прочитать вышитую на уголке надпись: "Дорогому бойцу от ученицы 6-го класса Лебедянской средней школы".

Мы закурили крепчайшего самосада и долго молчали. Я хотел было спросить, куда он идет с ребенком, какая нужда его гонит в такую распутицу, но он опередил меня вопросом:

– Ты что же, всю войну за баранкой?

– Почти всю.

– На фронте?

– Да.

– Ну, и мне там пришлось, браток, хлебнуть горяшка по ноздри и выше.

Он положил на колени большие темные руки, сторбился. Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника.

Выломав из плетня сухую искривленную хворостинку, он с минуту молча водил ею по песку, вычерчивая какие-то замысловатые фигуры, а потом заговорил:

– Иной раз не спишь ночью, глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: "За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказнила?" Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету и не дождусь! – И вдруг спохватился: ласково подталкивая сынишку, сказал: – Пойди, милок, поиграйся возле воды, у большой воды для ребятишек всегда какая-нибудь добыча найдется. Только, гляди, ноги не промочи!

Еще когда мы в молчании курили, я, украдкой рассматривая отца и

сынишку, с удивлением отметил про себя одно, странное на мой взгляд, обстоятельство Мальчик был одет просто, но добротнo: и в том, как сидела на нем подбитая легкой, поношенной цигейкой длиннополая курточка, и в том, что крохотные сапожки были сшиты с расчетом надевать их на шерстяной носок, и очень искусный шов на разорванном когда-то рукаве курточки – все выдавало женскую заботу, умелые материнские руки. А отец выглядел иначе: прожженный в нескольких местах ватник был небрежно и грубо заштопан, латка на выношенных защитных штанах не пришита как следует, а скорее наживлена широкими, мужскими стежками; на нем были почти новые солдатские ботинки, но плотные шерстяные носки изъедены молью, их не коснулась женская рука... Еще тогда я подумал: "Или вдовец, или живет не в ладах с женой".

Но вот он, проводив глазами сынишку, глухо покашлял, снова заговорил, и я весь превратился в слух.

– Поначалу жизнь моя была обыкновенная. Сак я уроженец Воронежской губернии, с тысяча девятьсотого года рождения. В гражданскую войну был в Красной Армии, в дивизии Киквидзе. В голодный двадцать второй год подался на Кубань, ишачить на кулаков, потому и уцелел. А отец с матерью и сестренкой дома померли от голода. Остался один. Родни – хоть шаром покати, – нигде, никого, ни одной души. Ну, через год вернулся с Кубани, хатенку продал, поехал в Воронеж. Поначалу работал в плотницкой артели, потом пошел на завод, выучился на слесаря. Вскорости женился. Жена воспитывалась в детском доме. Сиротка. Хорошая попалась мне девка! Смирная веселая, угодливая и умница, не мне чета. Она с детства узнала, почем фунт лиха стоит, может, это и сказалось на ее характере. Со стороны глядеть – не так уж она была из себя видная, но ведь я-то не со стороны на нее глядел, а в упор. И не было для меня красивее и желанней ее, не было на свете и не будет!

Придешь с работы усталый, а иной раз и злой, как черт. Нет, на грубое слово она тебе не нагрубит в ответ. Ласковая, тихая, не знает, где тебя усадить, бьется, чтобы и при малом недостатке сладкий кусок тебе стотовить. Смотришь на нее и отходишь сердцем, а спустя немного обнимешь ее, скажешь: "Прости, милая Иринка, нахамил я тебе. Понимаешь, с работой у меня нынче не заладилось". И опять у нас мир, и у меня покой на душе. А ты знаешь, браток, что это означает для работы? Утром я встаю как вострепанный, иду на завод, и любая работа у меня в руках кипит и спорится! Вот что это означает – иметь умную жену-подругу.

Приходилось кое-когда после получки и выпивать с товарищами. Кое-когда бывало и так, что идешь домой и такие кренделя ногами выписываешь, что со стороны, небось, глядеть страшно. Тесна тебе улица, да и шабаш, не говоря уже про переулки. Парень я был тогда здоровый и сильный, как дьявол, выпить мог много, а до дому всегда добирался на своих ногах. Но случалось иной раз и так, что последний перегон шел на первой скорости, то есть на четвереньках, однако же добирался. И опять же ни тебе упрека, ни крика, ни скандала. Только посмеивается моя Иринка, да и то осторожно, чтобы я спьяну

не обиделся. Разует меня и шепчет: "Ложись к стенке, Андрюша, а то сонный упадешь с кровати". Ну, я, как куль с овсом, упаду, и все поплывет перед глазами. Только слышу сквозь сон, что она по голове меня тихонько гладит рукою и шепчет что-то ласковое, жалеет, значит...

Утром она меня часа за два до работы на ноги подымет, чтобы я размялся. Знает, что на похмелье я ничего есть не буду, ну, достанет огурец соленый или еще что-нибудь по легости, нальет граненый стаканчик водки. "Похмелись, Андрюша, только больше не надо, мой милый". Да разве же можно не оправдать такого доверия? Выпью, поблагодарю ее без слов, одними глазами, поцелую и пошел на работу, как миленький. А скажи она мне, хмельному, слово поперек, крикни или обругайся, и я бы, как бог свят, и на второй день напился. Так бывает в иных семьях, где жена дура; посмотрелся я на таких шалав, знаю.

Вскорости дети у нас пошли. Сначала сынишка родился, через год еще две девочки... Тут я от товарищей откололся. Всю получку домой несу, семья стала числом порядочная, не до выпивки. В выходной кружку пива выпью и на этом ставлю точку.

В двадцать девятом году завлекли меня машины. Изучил автодело, сел за баранку на грузовой. Потом втянулся и уже не захотел возвращаться на завод. За рулем показалось мне веселее. Так и прожил десять лет и не заметил, как они прошли. Прошли как будто во сне. Да что десять лет! Спроси у любого пожилого человека - приметил он, как жизнь прожил? Ни черта он не приметил! Прошлое - вот как та дальняя степь в дымке. Утром я шел по ней, все было ясно кругом, а отшагал двадцать километров, и вот уже затянула степь дымка, и отсюда уже не отличишь лес от бурьяна, пашню от травокоса...

Работал я эти десять лет и день и ночь. Зарабатывал хорошо, и жили мы не хуже людей. И дети радовали: все трое учились на "отлично", а старшенький, Анатолий, оказался таким способным к математике, что про него даже в центральной газете писали. Откуда у него проявился такой огромный талант к этой науке, я и сам, браток, не знаю. Только очень мне это было лестно, и гордился я им, страсть как гордился!

За десять лет скопили мы немного деньжонок и перед войной поставили тебе домишко об двух комнатах, с кладовкой и коридорчиком. Ирина купила двух коз. Чего еще больше надо? Дети кашу едят с молоком, крыша над головою есть, одеты, обуты, стало быть, все в порядке. Только построился я неловко. Отвели мне участок в шесть соток неподалеку от авиазавода. Будь моя хибарка в другом месте, может, и жизнь сложилась бы иначе...

А тут вот она, война. На второй день повестка из военкомата, а на третий - пожалуйста в эшелон. Провожали меня все четверо моих: Ирина, Анатолий и дочери - Настенька и Олюшка. Все ребята держались молодцом. Ну, у дочерей - не без того, посверкивали слезинки. Анатолий только плечами передергивал, как от холода, ему к тому времени уже семнадцатый, год шел, а Ирина моя... Такой я ее за все семнадцать лет нашей совместной жизни ни разу не видал. Ночью у меня на плече и на груди рубаха от ее слез не просыхала, и

утром такая же история... Пришли на вокзал, а я на нее от жалости глядеть не могу: губы от слез распухли, волосы из-под платка выбились, и глаза мутные, бессмысленные, как у тронутого умом человека. Командиры объявляют посадку, а она упала мне на грудь, руки на моей шее сцепила и вся дрожит, будто подрубленное дерево... И детишки ее уговаривают, и я, – ничего не помогает! Другие женщины с мужьями, с сыновьями разговаривают, а моя прижалась ко мне, как лист к ветке, и только вся дрожит, а слова вымолвить не может. Я и говорю ей: "Возьми же себя в руки, милая моя Иринка! Скажи мне хоть слово на прощанье". Она и говорит, и за каждым словом всхлипывает: "Родненький мой... Андрюша... не увидимся мы с тобой... больше... на этом... свете"...

Тут у самого от жалости к ней сердце на части разрывается, а тут она с такими словами. Должна бы понимать, что мне тоже нелегко с ними расставаться, не к теще на блины собрался. Зло меня тут взяло! Силой я разнял ее руки и легонько толкнул в плечи. Толкнул вроде легонько, а сила-то у меня! была дурачьё; она попятилась, шага три ступнула назад и опять ко мне идет мелкими шажками, руки протягивает, а я кричу ей: "Да разве же так прощаются? Что ты меня раньше времени заживо хоронишь?!" Ну, опять обнял ее, вижу, что она не в себе...

Он на полуслове резко оборвал рассказ, и в наступившей тишине я услышал, как у него что-то клокочет и булькает в горле. Чужое волнение передалось и мне. Искоса взглянул я на рассказчика, но ни единой слезинки не увидел в его словно бы мертвых, потухших глазах. Он сидел, понуро склонив голову, только большие, безвольно опущенные руки мелко дрожали, дрожал подбородок, дрожали твердые губы...

– Не надо, друг, не вспоминай! – тихо проговорил я, но он, наверное, не слышал моих слов и, каким-то огромным усилием воли поборов волнение, вдруг сказал охрипшим, странно изменившимся голосом:

– До самой смерти, до последнего моего часа, помирать буду, а не прощу себе, что тогда ее оттолкнул!..

Он снова и надолго замолчал. Пытался свернуть папиросу, но газетная бумага рвалась, табак сыпался на колени. Наконец он все же кое-как сделал крученку, несколько раз жадно затянулся и, покашливая, продолжал:

– Оторвался я от Ирины, взял ее лицо в ладони, целую, а у нее губы как лед. С детишками попрощался, бегу к вагону, уже на ходу вскочил на подножку. Поезд взял с места тихо-тихо; проезжать мне – мимо своих. Гляжу, детишки мои осиротелые в кучку сбились, руками мне машут, хотят улыбаться, а оно не выходит. А Ирина прижала руки к груди; губы белые как мел, что-то она ими шепчет, смотрит на меня, не сморгнет, а сама вся вперед клонится, будто хочет шагнуть против сильного ветра... Такой она и в памяти мне на всю жизнь осталась: руки, прижатые к груди, белые губы и широко раскрытые глаза, полные слез... По большей части такой я ее и во сне всегда вижу... Зачем я ее тогда оттолкнул? Сердце до сих пор, как вспомню, будто тупым ножом режут...

Формировали нас под Белой Церковью, на Украине. Дали мне ЗИС-5. На нем и поехал на фронт. Ну, про войну тебе нечего рассказывать, сам видал и знаешь, как оно было поначалу. От своих письма получал часто, а сам крылатки посылал редко. Бывало, напишешь, что, мол, все в порядке, помаленьку воюем, и хотя сейчас отступаем, но скоро соберемся с силами и тогда дадим фрицам прикурить. А что еще можно было писать? Тошное время было, не до писаний было. Да и признаться, и сам я не охотник был на жалобных струнах играть и терпеть не мог этаких слюнявых, какие каждый день, к делу и не к делу, женам и милахам писали, сопли по бумаге размазывали. Трудно, дескать, ему, тяжело, того и гляди убьют. И вот он, сука в штанах, жалуется, сочувствия ищет, слюнявится, а того не хочет понять, что этим разнесчастным бабенкам и детишкам не слаже нашего в тылу приходилось. Вся держава на них оперлась! Какие же это плечи нашим женщинам и детишкам надо было иметь, чтобы под такой тяжестью не согнуться? А вот не согнулись, выстояли! А такой хлюст, мокрая душонка, напишет жалостное письмо – и трудящую женщину, как рюхой под ноги. Она после этого письма, горемыка, и руки опустит, и работа ей не в работу. Нет! На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вытерпеть, все снести, если к этому нужда позвала. А если в тебе бабьей закваски больше, чем мужской, то надевай юбку со сборками, чтобы свой тощий зад прикрыть попышнее, чтобы хоть сзади на бабу был похож, и ступай свеклу полоть или коров доить, а на фронте ты такой не нужен, там и без тебя вони много!

Только не пришлось мне и года повоевать... Два раза за это время был ранен, но оба раза по легости: один раз – в мякоть руки, другой – в ногу; первый раз – пулей с самолета, другой – осколком снаряда. Дырявил немец мою машину и сверху и с боков, но мне, браток, везло на первых порах. Везло-везло, да и довезло до самой ручки... Попал я в плен под Лозовеньками в мае сорок второго года при таком неловком случае: немец тогда здорово наступал, и оказалась одна наша двадцатидвухмиллиметровая гаубичная батарея почти без снарядов; нагрузили мою машину снарядами по самую завязку, и сам я на погрузке работал так, что гимнастерка к лопаткам прикипала. Надо было сильно спешить потому, что бой приближался к нам: слева чьи-то танки гремят, справа стрельба идет, впереди стрельба, и уже начало пахнуть жареным...

Командир нашей! автороты спрашивает: "Проскочишь, Соколов?" А тут и спрашивать нечего было. Там товарищи мои, может, погибают, а я тут чухаться буду? "Какой разговор! – отвечаю ему. – Я должен проскочить, и баста!" – "Ну, – говорит, – дуй! Жми на всю железку!"

Я и подул. В жизни так не ездил, как на этот раз! Знал, что не картошку везу, что с этим грузом осторожность в езде нужна, но какая же тут может быть осторожность, когда там ребята с пустыми руками воюют, когда дорога вся насквозь артогнем простреливается. Пробежал километров шесть, скоро мне уже на проселок сворачивать, чтобы пробраться к балке, где батарея стояла, а тут гляжу – мать честная – пехотка наша и справа и слева от грейдера по чистому

полю сыплет, и уже мины рвутся по их порядкам. Что мне делать? Не поворачивать же назад? Давлю вовсю! И до батареи остался какой-нибудь километр, уже свернул я на проселок, а добраться до своих мне, браток, не пришлось... Видно, из дальнбойного тяжелый положил он мне возле машины. Не слышал я ни разрыва, ничего, только в голове будто что-то лопнуло, и больше ничего не помню. Как остался я живой тогда – не понимаю, и сколько времени пролежал метрах в восьми от кювета – не соображу. Очнулся, а встать на ноги не могу: голова у меня дергается, всего трясет, будто в лихорадке, в глазах темень, в левом плече что-то скрипит и похрустывает, и боль во всем теле такая, как, скажи, меня двое суток подряд били чем попадя. Долго я по земле на животе елозил, но кое-как встал. Однако опять же ничего не пойму, где я и что со мной стряслось. Память-то мне начисто отшибло. А обратно лечь боюсь. Боюсь, что ляжу и больше не встану, помру. Стою и качаюсь из стороны в сторону, как тополь в бурю.

Когда пришел в себя, опомнился и огляделся как следует, – сердце будто кто-то плоскогубцами сжал: кругом снаряды валяются, какие я вез, неподалеку моя машина, вся в клочья побитая, лежит вверх колесами, а бой-то, бой-то уже сзади меня идет... Это как?

Нечего греха таить, вот тут-то у меня ноги сами собою подкосились, и я упал как срезанный, потому что понял, что я – в плену у фашистов. Вот как оно на войне бывает...

Ох, браток, нелегкое это дело понять, что ты не по своей воле в плену. Кто этого на своей шкуре не испытал, тому не сразу в душу въедешь, чтобы до него по-человечески дошло, что означает эта штука.

Ну, вот, стало быть, лежу я и слышу: танки гремят. Четыре немецких средних танка на полном газу прошли мимо меня туда, откуда я со снарядами выехал... Каково это было переживать? Потом тягачи с пушками потянулись, полевая кухня проехала, потом пехота пошла, не густо, так, не больше одной битой роты. Погляжу, погляжу на них краем глаза и опять прижмусь щекой к земле, глаза закрою: тошно мне на них глядеть, и на сердце тошно...

Думал, все прошли, приподнял голову, а их шесть автоматчиков – вот они, шагают метрах в ста от меня. Гляжу, сворачивают с дороги и прямо ко мне. Идут молча. "Вот, – думаю, – и смерть моя на подходе". Я сел, неохота лежать помирать, потом встал. Один из них, не доходя шагов нескольких, плечом дернул, автомат снял. И вот как потешно человек устроен: никакой паники, ни сердечной робости в эту минуту у меня не было. Только гляжу на него и думаю: "Сейчас даст он по мне короткую очередь, а куда будет бить? В голову или поперек груди?" Как будто мне это не один черт, какое место он в моем теле прострочит.

Молодой парень, собою ладный такой, чернявый, а губы тонкие, в нитку, и глаза с прищуром. "Этот убьет и не задумается", – соображаю про себя. Так оно и есть: вскинул автомат – я ему прямо в глаза гляжу, молчу, а другой, ефрейтор, что ли, постарше его возрастом, можно сказать пожилой, что-то

крикнул, отодвинул его в сторону, подошел ко мне, лопочет по-своему и правую руку мою в локте сгибает, мускул, значит, щупает. Попробовал и говорит: "О-о-о!" - и показывает на дорогу, на заход солнца. Топай, мол, рабочая скотинка, трудиться на наш райх. Хозяином оказался, сукин сын!

Но чернявый присмотрелся на мои сапоги, а они у меня с виду были добрые, показывает рукой: "Сымай". Сел я на землю, снял сапоги, подаю ему. Он их из рук у меня прямо-таки выхватил. Размотал я портянки, протягиваю ему, а сам гляжу на него снизу вверх. Но он заорал, заругался по-своему и опять за автомат хватается. Остальные ржут. С тем по-мирному и отошли. Только этот чернявый, пока дошел до дороги, раза три оглянулся на меня, глазами сверкает, как волчонок, злится, а, чего? Будто я с него сапоги снял, а не он с меня.

Что ж, браток, деваться мне было некуда. Вышел я на дорогу, выругался страшным кучерявым, воронежским матом и зашагал на запад, в плен!.. А ходок тогда из меня был никудышный, в час по километру, не больше. Ты хочешь вперед шагнуть, а тебя из стороны в сторону качает, возит по дороге, как пьяного. Прошел немного, и догоняет меня колонна наших пленных, из той же дивизии, в какой я был. Гонят их человек десять немецких автоматчиков. Тот, какой впереди колонны шел, поравнялся со мною и, не говоря худого слова, наотмашь хлыстнул меня ручкой автомата по голове. Упав я, - и он пришил бы меня к земле очередью, но наши подхватили меня на лету, затолкали в середину и с полчаса вели под руки. А когда я очухался, один из них шепчет: "Боже тебя упаси падать! Иди из последних сил, а не то убьют". И я из последних сил, но пошел.

Как только солнце село, немцы усилили конвой, на грузовой подкинули еще человек двадцать автоматчиков, погнали нас ускоренным маршем. Сильно раненные наши не могли поспевать за остальными, и их пристреливали прямо на дороге. Двое попытались бежать, а того не учли, что в лунную ночь тебя в чистом поле черт-те насколько видно, ну, конечно, и этих постреляли. В полночь пришли мы в какое-то полусожженное село. Ночевать загнали нас в церковь с разбитым куполом. На каменном полу - ни клочка соломы, а все мы без шинелей, в одних гимнастерках и штанах, так что постелить и разу нечего. Кое на ком даже и гимнастерок не было, одни бязевые исподние рубашки. В большинстве это были младшие командиры. Гимнастерки они посымали, чтобы их от рядовых нельзя было отличить. И еще артиллерийская прислуга была без гимнастерок. Как работали возле орудий растелешенные, так и в плен попали.

Ночью полил такой сильный дождь, что все мы промокли насквозь. Тут купол снесло тяжелым снарядом или бомбой с самолета, а тут крыша вся начисто побитая осколками, сухого места даже в алтаре не найдешь. Так всю ночь и прослонялись мы в этой церкви, как овцы в темном котухе. Среди ночи слышу, кто-то трогает меня за руку, спрашивает: "Товарищ, ты не ранен?" Отвечаю ему: "А тебе что надо, браток?" Он и говорит: "Я - военврач, может быть, могу тебе чем-нибудь помочь?" Я пожаловался ему, что у меня левое плечо

скрипит и пухнет и ужасно как болит. Он твердо так говорит: "Сымай гимнастерку и нижнюю рубашку". Я снял все это с себя, он и начал руку в плечо прощупывать своими тонкими пальцами, да так, что я света не взвидел. Скриплю зубами и говорю ему: "Ты, видно, ветеринар, а не людской доктор. Что же ты по больному месту давишь так, бессердечный ты человек?" А он все щупает и злобно так отвечает: "Твое дело помалкивать! Тоже мне, разговорчики затеял. Держись, сейчас еще больнее будет". Да с тем как дернет мою руку, аж красные искры у меня из глаз посыпались.

Опомнился я и спрашиваю: "Ты что же делаешь, фашист несчастный? У меня рука вдребезги разбитая, а ты ее так рванул". Слышу, он засмеялся потихоньку и говорит: "Думал, что ты меня ударишь с правой, но ты, оказывается, смирный парень. А рука у тебя не разбита, а выбита была, вот я ее на место и поставил. Ну, как теперь, полегче тебе?" И в самом деле, чувствую по себе, что боль куда-то уходит. Поблагодарил я его душевно, и он дальше пошел в темноте, потихоньку спрашивает: "Раненные есть?" Вот что значит настоящий доктор! Он и в плену и в потемках свое великое дело делал.

Беспокойная это была ночь. До ветру не пускали, об этом старший конвоя предупредил, еще когда попарно загоняли нас в церковь. И, как на грех, приспичило одному богомольному из наших выйти по нужде. Крепился-крепился он, а потом заплакал. "Не могу, - говорит, - осквернять святой храм! Я же верующий, я христианин! Что мне делать, братцы?" А наши, знаешь, какой народ? Одни смеются, другие ругаются, третьи всякие шуточные советы ему дают. Развеселил он всех нас, а кончилась эта канитель очень даже плохо: начал он стучать в дверь и просить, чтобы его выпустили. Ну, и допросился: дал фашист через дверь, во всю ее ширину, длинную очередь, и богомольца этого убил, и еще трех человек, а одного тяжело ранил, к утру он скончался.

Убитых! сложили мы в одно место, присели все, притихли и призадумались: начало-то не очень веселое... А немного погодя заговорили вполголоса, зашептались: кто откуда, какой области, как в плен попал; в темноте товарищи из одного взвода или знакомцы из одной роты порастерялись, начали один одного потихоньку окликать. И слышу я рядом с собой такой тихий разговор. Один говорит: "Если завтра, перед тем как гнать нас дальше, нас выстроят и будут выкликать комиссаров, коммунистов и евреев, то ты, взводный, не прячься! Из этого дела у тебя ничего не выйдет. Ты думаешь, если гимнастерку снял, так за рядового сойдешь? Не выйдет! Я за тебя отвечать не намерен. Я первый укажу на тебя! Я же знаю, что ты коммунист и меня агитировал вступать в партию, вот и отвечай за свои дела". Это говорит ближний ко мне, какой рядом со мной сидит, слева, а с другой стороны от него чей-то молодой голос отвечает: "Я всегда подозревал, что ты, Крыжнев, нехороший человек. Особенно, когда ты отказался вступать в партию, ссылаясь на свою неграмотность. Но никогда я не думал, что ты сможешь стать предателем. Ведь ты же окончил семилетку?" Тот лениво так отвечает своему взводному: "Ну, окончил, и что из этого?" Долго они молчали, потом, по голосу, взводный тихо

так говорит: "Не выдавай меня, товарищ Крыжнев". А тот засмеялся тихонько. "Товарищи, - говорит, - остались за линией фронта, а я тебе не товарищ, и ты меня не проси, все равно укажу на тебя. Своя рубашка к телу ближе".

Замолчали они, а меня озноб колотит от такой подлжности. "Нет, - думаю, - не дам я тебе, сучьему сыну, выдать своего командира! Ты у меня из этой церкви не выйдешь, а вытянут тебя, как падлу, за ноги!" Чуть-чуть рассвело - вижу: рядом со мной лежит на спине мордатый парень, руки за голову закинул, а около него сидит в одной исподней рубашке, колени обнял, худенький такой, курносенький парнишка, и очень собою бледный. "Ну, - думаю, - не справится этот парнишка с таким толстым меринком. Придется мне его кончать".

Тронул я его рукою, спрашиваю шепотом: "Ты - взводный?" Он ничего не ответил, только головою кивнул. "Этот хочет тебя выдать?" - показываю я на лежащего парня. Он обратно головою кивнул. "Ну, - говорю, - держи ему ноги, чтобы не брыкался! Да поживей!" - а сам упал на этого парня, и замерли мои пальцы у него на глотке. Он и крикнуть не успел. Подержал его под собой минут несколько, приподнялся. Готов предатель, и язык набоку!

До того мне стало нехорошо после этого, и страшно захотелось руки помыть, будто я не человека, а какого-то гада ползучего душил... Первый раз в жизни убил, и то своего... Да какой же он свой? Он же хуже чужого, предатель. Встал и говорю взводному: "Пойдем отсюда, товарищ, церковь велика".

Как и говорил этот Крыжнев, утром всех нас выстроили возле церкви, оцепили автоматчиками, и трое эсэсовских офицеров начали отбирать вредных им людей. Спросили, кто коммунисты, командиры, комиссары, но таковых не оказалось. Не оказалось и сволочи, какая могла бы выдать, потому что и коммунистов среди нас было чуть не половина, и командиры были, и, само собою, и комиссары были. Только четырех и взяли из двухсот с лишним человек. Одного еврея и трех русских рядовых. Русские попали в беду потому, что все трое были чернявые и с кучерявинкой в волосах. Вот подходят к такому, спрашивают: "Юде?" Он говорит, что русский, но его и слушать не хотят. "Выходи" - и все.

Расстреляли этих бедолаг, а нас погнали дальше. Взводный, с каким мы предателя придушили, до самой Познани возле меня держался и в первый день нет-нет да и пожмет мне руку. В Познани нас разлучили по одной такой причине.

Видишь, какое дело, браток, еще с первого дня задумал я уходить к своим. Но уходить хотел наверняка. До самой Познани, где разместили нас в настоящем лагере, ни разу не предоставился мне подходящий случай. А в Познанском лагере вроде такой случай нашелся: в конце мая послали нас в лесок возле лагеря рыть могилы для наших же умерших военнопленных, много тогда нашего брата мерло от дизентерии; рою я познанскую глину, а сам посматриваю кругом и вот приметил, что двое наших охранников сели

закусывать, а третий придремал на солнышке. Бросил я! лопату и тихо пошел за куст... А потом - бегом, держу прямо на восход солнца...

Видать, не скоро они спохватились, мои охранники. А вот откуда у меня, у такого тощалого, силы взялись, чтобы пройти за сутки почти сорок километров, - сам не знаю. Только ничего у меня не вышло из моего мечтания: на четвертые сутки, когда я был уже далеко от проклятого лагеря, поймали меня. Собаки сыскные шли по моему следу, они меня и нашли в некошеном овсе. На заре побоялся я идти чистым полем, а до леса было не меньше трех километров, я залег в овсе на дневку. Намял в ладонях зерен, пожевал немного и в карманы насыпал про запас и вот слышу собачий брех, и мотоцикл трещит... Оборвалось у меня сердце, потому что собаки все ближе голоса подадут. Лег я плашмя и закрылся руками, чтобы они мне хоть лицо не обгрызли. Ну, добежали и в одну минуту спустили с меня все мое рванье. Остался в чем мать родила. Катали они меня по овсу, как хотели, и под конец один кобель стал мне на грудь передними лапами и целится в глотку, но пока еще не трогает.

На двух мотоциклах подъехали немцы. Сначала сами били в полную волю, а потом натравили на меня собак, и с меня только кожа с мясом полетели клочьями. Голого, всего в крови и привезли в лагерь. Месяц отсидел в карцере за побег, но все-таки живой... живой я остался!..

Тяжело мне, браток, вспоминать, а еще тяжелее рассказывать о том, что довелось пережить в плену. Как вспомнишь нелюдские муки, какие пришлось вынести там, в Германии, как вспомнишь всех друзей-товарищей, какие погибли, замученные там, в лагерях, - сердце уже не в груди, а в глотке бьется, и трудно становится дышать...

Куда меня только не гоняли за два года плена! Половину Германии объехал за это время: и в Саксонии был, на силикатном заводе работал, и в Рурской области на шахте уголек откатывал, и в Баварии на земляных работах горб наживал, и в Тюрингии побыл, и черт-те где только не пришлось по немецкой земле походить. Природа везде там, браток, разная, но стреляли и били нашего брата везде одинаково. А били богом проклятые гады и паразиты так, как у нас сроду животину не бьют. И кулаками били, и ногами топтали, и резиновыми палками били, и всяческим железом, какое под руку попадет, не говоря уже про винтовочные приклады и прочее дерево.

Били за то, что ты - русский, за то, что на белый свет еще смотришь, за то, что на них, сволочей, работаешь. Били и за то, что не так взглянешь, не так ступнешь, не так повернешься. Били запросто, для того чтобы когда-нибудь да убить до смерти, чтобы захлебнулся своей последней кровью и подох от побоев. Печей-то, наверное, на всех нас не хватало в Германии.

И кормили везде, как есть, одинаково: полтора ста грамм эрзац-хлеба пополам с опилками и жидкая баланда из брюквы. Кипяток - где давали, а где нет. Да что там говорить, суди сам: до войны весил я восемьдесят шесть килограмм, а к осени тянул уже не больше пятидесяти. Одна кожа осталась на костях, да и кости-то свои носить было не под силу. А работу давай, и слова

не скажи, да такую работу, что ломовой лошади и то не в пору.

В начале сентября из лагеря под городом Кюстрином перебросили нас, сто сорок два человека советских военнопленных, в лагерь Б-14, неподалеку от Дрездена. К тому времени в этом лагере было около двух тысяч наших. Все работали на каменном карьере, вручную долбили, резали, крошили немецкий камень. Норма - четыре кубометра в день на душу, заметь, на такую душу, какая и без этого чуть-чуть, на одной ниточке в теле держалась. Тут и началось: через два месяца от ста сорока двух человек нашего эшелона осталось нас пятьдесят семь. Это как, браток? Лихо? Тут своих не успеваешь хоронить, а тут слух по лагерю идет, будто немцы уже Сталинград взяли и прут дальше, на Сибирь. Одно горе к другому, да так гнут, что глаз от земли не поднимаешь, вроде и ты туда, в чужую, немецкую землю, просишься. А лагерная охрана каждый день пьет, песни горланят, радуются, ликуют.

И вот как-то вечером вернулись мы в барак с работы. Целый день дождь шел, лохмотья на нас хоть выжми; все мы на холодном ветру продрогли как собаки, зуб на зуб не попадает. А обсушиться негде, согреться - то же самое, и к тому же голодные не то что до смерти, а даже еще хуже. Но вечером нам еды не полагалось.

Снял я с себя мокрое рваньё, кинул на нары и говорю: "Им по четыре кубометра выработки надо, а на могилу каждому из нас и одного кубометра через глаза хватит". Только и сказал, но ведь нашелся же из своих какой-то подлец, донес коменданту лагеря про эти мои горькие слова.

Комендантом лагеря, или, по-ихнему, лагерфюрером, был у нас немец Мюллер. Невысокого роста, плотный, белокрысы и сам весь какой-то белый: и волосы на голове белые, и брови, и ресницы, даже глаза у него были белесые, навывкате. По-русски говорил, как мы с тобой, да еще на "о" налегал, будто коренной волжанин. А матершинничать был мастер ужасный. И где он, проклятый, только и учился этому ремеслу? Бывало, выстроит нас перед блоком - барак они так называли, - идет перед строем со своей сворой эсэсовцев, правую руку держит на отлете. Она у него в кожаной перчатке, а в перчатке свинцовая прокладка, чтобы пальцев не повредить. Идет и бьет каждого второго в нос, кровь пускает. Это он называл "профилактикой от гриппа". И так каждый день. Всего четыре блока в лагере было, и вот он нынче первому блоку "профилактику" устраивает, завтра второму и так далее. Аккуратный был гад, без выходных работал. Только одного он, дурак, не мог сообразить: перед тем как идти ему руки прикладывать, он, чтобы распалить себя, минут десять перед строем ругается. Он матершинничает почем зря, а нам от этого легче становится: вроде слова-то наши, природные, вроде ветерком с родной стороны подувает... Знал бы он, что его ругань нам одно удовольствие доставляет, - уж он по-русски не ругался бы, а только на своем языке. Лишь один мой приятель-москвич злился на него страшно. "Когда он ругается, - говорит, - я глаза закрою и вроде в Москве, на Зацепе, в пивной сижу, и до того мне пива захочется, что даже голова закружится".

Так вот этот самый комендант на другой день после того, как я про кубометры сказал, вызывает меня. Вечером приходят в барак переводчик и с ним два охранника. "Кто Соколов Андрей?" Я отозвался. "Марш за нами, тебя сам герр лагерфюрер требует". Понятно, зачем требует. На распыл. Попрощался я с товарищами, все они знали, что на смерть иду, вздохнул и пошел. Иду по лагерному двору, на звезды поглядываю, прощаюсь и с ними, думаю: "Вот и отмучился ты, Андрей Соколов, а по-лагерному – номер триста тридцать первый". Что-то жалко стало Иринку и детишек, а потом жаль эта утихла и стал я собираться с духом, чтобы глянуть в дырку пистолета бесстрашно, как и подобает солдату, чтобы враги не увидели в последнюю мою минуту, что мне с жизнью расставаться все-таки трудно...

В комендантской – цветы на окнах, чистенько, как у нас в хорошем клубе. За столом – все лагерное начальство. Пять человек сидят, шнапс глушат и салом закусывают. На столе у них початая здоровенная бутылка со шнапсом, хлеб, сало, моченые яблоки, открытые банки с разными консервами. Мигом оглядел я всю эту жратву, и – не поверишь – так меня замутило, что за малым не вырвало. Я же голодный, как волк, отвык от человеческой пищи, а тут столько добра перед тобой... Кое-как задавил тошноту, но глаза оторвал от стола через великую силу.

Прямо передо мною сидит полупьяный Мюллер, пистолетом играет, перекидывает его из руки в руку, а сам смотрит на меня и не моргнет, как змея. Ну, я руки по швам, стоптанными каблуками щелкнул, громко так докладываю: "Военнопленный Андрей Соколов по вашему приказанию, герр комендант, явился". Он и спрашивает меня: "Так что же, русс Иван, четыре кубометра выработки – это много?" – "Так точно, – говорю, – герр комендант, много". – "А одного тебе на могилу хватит?" – "Так точно, герр комендант, вполне хватит и даже останется".

Он встал и говорит: "Я окажу тебе великую честь, сейчас лично расстреляю тебя за эти слова. Здесь неудобно, пойдем во двор, там ты и распишешься". – "Воля ваша", – говорю ему. Он постоял, подумал, а потом кинул пистолет на стол и наливает полный стакан шнапса, кусочек хлеба взял, положил на него ломтик сала и все это подает мне и говорит: "Перед смертью выпей, русс Иван, за победу немецкого оружия".

Я было из его рук и стакан взял, и закуску, но как только услышал эти слова, – меня будто огнем обожгло! Думаю про себя: "Чтобы я, русский солдат, да стал пить за победу немецкого оружия?! А кое-чего ты не хочешь, герр комендант? Один черт мне умирать, так провались ты пропадом со своей водкой!"

Поставил я стакан на стол, закуску положил и говорю: "Благодарствую за угощение, но я непьющий". Он улыбается: "Не хочешь пить за нашу победу? В таком случае выпей за свою погибель". А что мне было терять? "За свою погибель и избавление от мук я выпью", – говорю ему. С тем взял стакан и в два глотка вылил его в себя, а закуску не тронул, вежливенько вытер губы

ладонью и говорю: "Благодарствую за угощение. Я готов, герр комендант, пойдёмте, распишете меня".

Но он смотрит внимательно так и говорит: "Ты хоть закуси перед смертью". Я ему на это отвечаю: "Я после первого стакана не закусываю". Наливает он второй, подаёт мне. Выпил я и второй и опять же закуску не трогаю, на отвагу бью, думаю: "Хоть напьюсь перед тем, как во двор идти, с жизнью расставаться". Высоко поднял комендант свои белые брови, спрашивает: "Что же не закусываешь, русс Иван? Не стесняйся!" А я ему свое: "Извините, герр комендант, я и после второго стакана не привык закусывать". Надул он щеки, фыркнул, а потом как захохочет и сквозь смех что-то быстро говорит по-немецки: видно, переводит мои слова друзьям. Те тоже рассмеялись, стульями задвигали, поворачиваются ко мне мордами и уже, замечая, как-то иначе на меня поглядывают, вроде помягче.

Наливает мне комендант третий стакан, а у самого руки трясутся от смеха. Этот стакан я выпил врасстяжку, откусил маленький кусочек хлеба, остаток положил на стол. Захотелось мне им, проклятым, показать, что хотя я и с голоду пропадаю, но давиться ихней подачкой не собираюсь, что у меня есть свое, русское достоинство и гордость и что в скотину они меня не превратили, как ни старались.

После этого комендант стал серьёзный с виду, поправил у себя на груди два железных креста, вышел из-за стола безоружный и говорит: "Вот что, Соколов, ты - настоящий русский солдат. Ты храбрый солдат. Я - тоже солдат и уважаю достойных противников. Стрелять я тебя не буду. К тому же сегодня наши доблестные войска вышли к Волге и целиком овладели Сталинградом. Это для нас большая радость, а потому я великодушно дарю тебе жизнь. Ступай в свой блок, а это тебе за смелость", - и подаёт мне со стола небольшую буханку хлеба и кусок сала.

Прижал я хлеб к себе изо всей силы, сало в левой руке держу и до того растерялся от такого неожиданного поворота, что и спасибо не сказал, сделал налево кругом, иду к выходу, а сам думаю: "Засветит он мне сейчас промеж лопаток, и не донесу ребятам этих харчей". Нет, обошлось. И на этот раз смерть мимо меня прошла, только холодком от нее потянуло...

Вышел я из комендантской на твердых ногах, а во дворе меня развезло. Ввалился в барак и упал на цементованный пол без памяти. Разбудили меня наши еще в потемках: "Рассказывай!" Ну, я припомнил, что было в комендантской, рассказал им. "Как будем харчи делить?" - спрашивает мой сосед по нарам, а у самого голос дрожит. "Всем поровну", - говорю ему. Дождались рассвета. Хлеб и сало резали суровой ниткой. Досталось каждому хлеба по кусочку со спичечную коробку, каждую крошку брали на учет, ну, а сала, сам понимаешь, - только губы помазать. Однако поделили без обиды.

Вскорости перебросили нас, человек триста самых крепких, на осушку болот, потом - в Рурскую область на шахты. Там и пробыл я до сорок четвертого года. К этому времени наши уже своротили Германии скулу набок и

фашисты перестали пленными брезговать. Как-то выстроили нас, всю дневную смену, и какой-то приезжий обер-лейтенант говорит через переводчика: "Кто служил в армии или до войны работал шофером, - шаг вперед". Шагнуло нас семь человек бывшей шоферни. Дали нам поношенную спецовку, направили под конвоем в город Потсдам. Приехали туда, и растрясли нас всех врозь. Меня определили работать в "Тодте" - была у немцев такая шарашкина контора по строительству дорог и оборонительных сооружений.

Возил я на "оппель-адмирале" немца инженера в чине майора армии. Ох, и толстый же был фашист! Маленький, пузатый, что в ширину, что в длину одинаковый и в заду плечистый, как справная баба. Спереди у него над воротником мундира три подбородка висят и позади на шее три толстючих складки. На нем, я так определял, не менее трех пудов чистого жиру было. Ходит, пыхтит, как паровоз, а жрать сядет - только держись! Целый день, бывало, жует да коньяк из фляжки потягивает. Кое-когда и мне от него перепадало: в дороге остановится, колбасы нарежет, сыру, закусывает и выпивает; когда в добром духе, - и мне кусок кинет, как собаке. В руки никогда не давал, нет, считал это для себя за низкое. Но как бы то ни было, а с лагерем же не сравнить и понемногу стал я запахаживаться на человека, помалу, но стал поправляться.

Недели две возил я своего майора из Потсдама в Берлин и обратно, а потом послали его в прифронтовую полосу на строительство оборонительных рубежей против наших. И тут я спать окончательно разучился: ночи напролет думал, как бы мне к своим, на родину сбежать.

Приехали мы в город Полоцк. На заре услышал я в первый раз за два года, как громыхает наша артиллерия, и знаешь, браток, как сердце забилося? Холостой еще ходил к Ирине на свиданья, и то оно так не стучало! Бои шли восточнее Полоцка уже километрах в восемнадцать. Немцы в городе злые стали, нервные, а толстяк мой все чаще стал напиваться. Днем за городом с ним ездим, и он распоряжается, как укрепления строить, а ночью в одиночку пьет. Опух весь, под глазами мешки повисли...

"Ну, - думаю, - ждатель больше нечего, пришел мой час! И надо не одному мне бежать, а прихватить с собою и моего толстяка, он нашим стодится!"

Нашел в развалинах двухкилограммовую гирьку, обмотал ее обтирочным тряпьем, на случай, если придется ударить, чтобы крови не было, кусок телефонного провода поднял на дороге, все, что мне надо, усердно приготовил, схоронил под переднее сиденье. За два дня перед тем как распрощался с немцами, вечером еду с заправки, вижу, идет пьяный, как грязь, немецкий унтер, за стенку руками держится. Остановил я машину, завел его в развалины и вытряхнул из мундира, пилотку с головы снял. Все это имущество тоже под сиденье сунул и был таков.

Утром двадцать девятого июня приказывает мой майор везти его за город, в направлении Тросницы. Там он руководил постройкой укреплений. Выехали. Майор на заднем сиденье спокойно дремлет, а у меня сердце из груди чуть не

выскакивает. Ехал я быстро, но за городом сбавил газ, потом остановил машину, вылез, огляделся: далеко сзади две грузовых тянутся. Достал я гирьку, открыл дверцу пошире. Толстяк откинулся на спинку сиденья, похрапывает, будто у жены под боком. Ну, я его ткнул гирькой в левый висок. Он и голову уронил. Для верности я его еще раз стукнул, но убивать до смерти не захотел. Мне его живого надо было доставить, он нашим должен был много кое-чего порассказать. Вынул я у него из кобуры "парабеллум", сунул себе в карман, монтировку вбил за спинку заднего сиденья, телефонный провод накинул на шею майору и завязал глухим узлом на монтировке. Это чтобы он не свалился на бок, не упал при быстрой езде. Скоренько напялил на себя мундир и пилотку, ну, и погнал машину напрямик туда, где земля гудит, где бой идет.

Немецкий передний край проскакивал меж двух дзотов. Из блиндажа автоматчики выскочили, и я нарочно сбавил ход, чтобы они видели, что майор едет. Но они крик подняли, руками махают, мол, туда ехать нельзя, а я будто не понимаю, подкинул газку и пошел на все восемьдесят. Пока они опомнились и начали бить из пулеметов по машине, а я уже на ничьей земле между воронками петляю не хуже зайца.

Тут немцы сзади бьют, а тут свои очертели, из автоматов мне навстречу строчат. В четырех местах ветровое стекло пробили, радиатор пропороли пулями... Но вот уже лесок над озером, наши бегут к машине, а я вскочил в этот лесок, дверцу открыл, упал на землю и целую ее, и дышать мне нечем...

Молодой парнишка, на гимнастерке у него защитные погоны, каких я еще в глаза не видал, первым подбегает ко мне, зубы скалит: "Ага, чертов фриц, заблудился?" Рванул я с себя немецкий мундир, пилотку под ноги кинул и говорю ему: "Милый ты мой губошлеп! Сыночек дорогой! Какой же я тебе фриц, когда я природный воронежец? В плену я был, понятно? А сейчас отвяжите этого борова, какой в машине сидит, возьмите его портфель и ведите меня к вашему командиру". Сдал я им пистолет и пошел из рук в руки, а к вечеру очутился уже у полковника - командира дивизии. К этому времени меня и накормили, и в банк сводили, и допросили, и обмундирование выдали, так что явился я в блиндаж к полковнику, как и полагается, душой и телом чистый, и в полной форме. Полковник встал из-за стола, пошел мне навстречу. При всех офицерах обнял и говорит: "Спасибо тебе, солдат, за дорогой гостинец, какой привез от немцев. Твой майор с его портфелем нам дороже двадцати "языков". Буду ходатайствовать перед командованием о представлении тебя к правительственной награде". А я от этих слов его, от ласки, сильно волнуюсь, губы дрожат, не повинуются, только и мог из себя выдать: "Прошу, товарищ полковник, зачислить меня в стрелковую часть". Но полковник засмеялся, похлопал меня по плечу: "Какой из тебя вояка, если ты на ногах еле держишься? Сегодня же отправлю тебя в госпиталь. Подлечат тебя там, подкормят, после этого домой к семье на месяц в отпуск съездишь, а когда вернешься к нам, посмотрим, куда тебя определить".

И полковник, и все офицеры, какие у него в блиндаже были, душевно

попрощались со мной за руку, и я вышел окончательно разволнованный, потому что за два года отвык от человеческого обращения. И заметь, браток, что еще долго я, как только с начальством приходилось говорить, по привычке невольно голову в плечи втягивал, вроде боялся, что ли, как бы меня не ударили. Вот как образовали нас в фашистских лагерях...

Из госпиталя сразу же написал Ирине письмо. Описал все коротко, как был в плену, как бежал вместе с немецким майором. И, скажи на милость, откуда эта детская похвальба у меня взялась? Не утерпел-таки, сообщил, что полковник обещал меня! к награде представить...

Две недели спал и ел. Кормили помалу, но часто, иначе, если бы давали еды вволю, я бы мог загнуться, так доктор сказал. Набрался силенок вполне. А через две недели куска в рот взять не мог. Ответа из дома нет, и я, признаться, затосковал. Еда и на ум не идет, сон от меня бежит, всякие дурные мыслишки в голову лезут... На третьей неделе получаю письмо из Воронежа. Но пишет не Ирина, а сосед мой, столяр Иван Тимофеевич. Не дай бог никому таких писем получать!... Сообщает он, что еще в июне сорок второго года немцы бомбили авиазавод и одна тяжелая бомба попала прямо в мою хатенку. Ирина и дочери как раз были дома... Ну, пишет, что не нашли от них и следа, а на месте хатенки – глубокая яма... Не дочитал я в этот раз письмо до конца. В глазах потемнело, сердце сжалось в комок и никак не разжимается. Прилег я на койку, немного отлежался, дочитал. Пишет сосед, что Анатолий во время бомбежки был в городе. Вечером вернулся в поселок, посмотрел на яму и в ночь опять ушел в город. Перед уходом сказал соседу, что будет проситься добровольцем на фронт. Вот и все.

Когда сердце разлезлось и в ушах зашумела кровь, я вспомнил, как тяжело расставалась со мною моя Ирина на вокзале. Значит, еще тогда подсказало ей бабье сердце, что больше не увидимся мы с ней на этом свете. А я ее тогда оттолкнул... Была семья, свой дом, все это лепилось годами, и все рухнуло в единый миг, остался я один. Думаю: "Да уж не приснилась ли мне моя нескладная жизнь?" А ведь в плену я почти каждую ночь, про себя, конечно, и с Ириной, и с детишками разговаривал, подбадривал их, дескать, я вернусь, мои родные, не горюйте обо мне, я крепкий, я выживу, и опять мы будем все вместе... Значит, я два года с мертвыми разговаривал?!

Рассказчик на минуту умолк, а потом сказал уже иным, прерывистым и тихим голосом:

– Давай, браток, перекурим, а то меня что-то удушье давит.

Мы закурили. В залитом полкой водою лесу звонко выстукивал дятел. Все так же лениво шевелил сухие сережки на ольхе теплый ветер; все так же, словно под тугими белыми парусами, проплывали в вышней синеве облака, но уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни.

Молчать было тяжело, и я спросил:

- Что же дальше?

- Дальше-то? - нехотя отозвался рассказчик. - Дальше получил я от полковника месячный отпуск, через неделю был в Воронеже. Пешком дотопал до места, где когда-то семейно жил. Глубокая воронка, налитая ржавой водой, кругом бурьян по пояс... Глушь, тишина кладбищенская. Ох, и тяжело же было мне, браток! Постоял, поскорбел душой и опять пошел на вокзал. И часу оставаться там не мог, в этот же день уехал обратно в дивизию.

Но месяца через три и мне блеснула радость, как солнышко из-за тучи: нашелся Анатолий. Прислал письмо мне на фронт, видать, с другого фронта. Адрес мой узнал от соседа, Ивана Тимофеевича. Оказывается, попал он поначалу в артиллерийское училище; там-то и пригодились его таланты к математике. Через год с отличием закончил училище, пошел на фронт и вот уже пишет, что получил звание капитана, командует батареей "сорокапятков", имеет шесть орденов и медали. Словом, обштопал родителя со всех концов. И опять я возгордился им ужасно! Как ни крути, а мой родной сын - капитан и командир батареи, это не шутка! Да еще при таких орденах. Это ничего, что отец его на "студебеккере" снаряды возит и прочее военное имущество. Отцово дело отжитое, а у него, у капитана, все впереди.

И начались у меня по ночам стариковские мечтания: как война кончится, как я сына женю и сам при молодых жить буду, плотничать и внучат нянчить. Словом, всякая такая стариковская штука. Но и тут получилась у меня полная осечка. Зимой наступали мы без передышки, и особо часто писать друг другу нам было некогда, а к концу войны, уже возле Берлина, утром послал Анатолию письмишко, а на другой день получил ответ. И тут я понял, что подошли мы с сыном к германской столице разными путями, но находимся один от одного поблизости. Жду не дождусь, прямо-таки не чаю, когда мы с ним свидимся. Ну и свиделись... Аккурат девятого мая, утром, в День Победы, убил моего Анатолия немецкий снайпер...

Во второй половине дня вызывает меня командир роты. Гляжу, сидит у него незнакомый мне артиллерийский подполковник. Я вошел в комнату, и он встал, как перед старшим по званию. Командир моей роты говорит: "К тебе, Соколов", - а сам к окну отвернулся. Пронизало меня, будто электрическим током, потому что почуял я недоброе. Подполковник подошел ко мне и тихо говорит: "Мужайся, отец! Твой сын, капитан Соколов, убит сегодня на батарее. Пойдем со мной!"

Качнулся я, но на ногах устоял. Теперь и то как сквозь сон вспоминаю, как ехал вместе с подполковником на большой машине, как пробирались по заваленным обломками улицам, туманно помню солдатский строй и обитый красным бархатом гроб. А Анатолия вижу вот как тебя, браток. Подошел я к гробу. Мой сын лежит в нем и не мой. Мой - это всегда улыбчивый, узкоплечий мальчишка, с острым кадыком на худой шее, а тут лежит молодой, плечистый, красивый мужчина, глаза полуприкрыты, будто смотрит он куда-то мимо меня, в неизвестную мне далекую даль. Только в уголках губ так навеки и осталась смешинка прежнего сынишки, Тольки, какого я когда-то знал... Поцеловал я его

и отошел в сторонку. Подполковник речь сказал. Товарищи-друзья моего Анатолия слезы вытирают, а мои невыплаканные слезы, видно, на сердце засохли. Может, поэтому оно так и болит?..

Похоронил я в чужой, немецкой земле последнюю свою радость и надежду, ударила батарея моего сына, провожая своего командира в далекий путь, и словно что-то во мне оборвалось... Приехал я в свою часть сам не свой. Но тут вскорости меня демобилизовали. Куда идти? Неужто в Воронеж? Ни за что! Вспомнил, что в Урюпинске живет мой дружок, демобилизованный еще зимою по ранению, - он когда-то приглашал меня к себе, - вспомнил и поехал в Урюпинск.

Приятель мой и жена его были бездетные, жили в собственном домике на краю города. Он хотя и имел инвалидность, но работал шофером в автороте, устроился и я туда же. Поселился у приятеля, приютили они меня. Разные грузы перебрасывали мы в районы, осенью переключились на вывозку хлеба. В это время я и познакомился с моим новым сынком, вот с этим, какой в песке играет.

Из рейса, бывало, вернешься в город - понятно, первым делом в чайную: перехватить чего-нибудь, ну, конечно, и сто грамм выпить с устатка. К этому вредному делу, надо сказать, я уже пристрастился как следует... И вот один раз вижу возле чайной этого парнишку, на другой день - опять вижу. Этаким маленький оборвыш: личико все в арбузном соку, покрытом пылью, грязный, как прах, нечесанный, а глазенки - как звездочки ночью после дождя! И до того он мне понравился, что я уже, чудное дело, начал скучать по нем, спешу из рейса поскорее его увидеть. Около чайной он и кормился - кто что даст.

На четвертый день прямо из совхоза, груженный хлебом, подворачиваю к чайной. Парнишка мой там сидит на крыльце, ножонками болтает и, по всему виду, голодный. Высунулся я в окошко, кричу ему: "Эй, Ванюшка! Садись скорее на машину, прокачу на элеватор, а оттуда вернемся сюда, пообедаем". Он от моего окрика вздрогнул, соскочил с крыльца, на подножку вскарабкался и тихо так говорит: "А вы откуда знаете, дядя, что меня Ваней зовут?" И глазенки широко раскрыл, ждет, что я ему отвечу. Ну, я ему говорю, что я, мол, человек бывалый и все знаю.

Зашел он с правой стороны, я дверцу открыл, посадил его рядом с собой, поехали. Шустрый такой парнишка, а вдруг чего-то притих, задумался и нет-нет да и взглянет на меня из-под длинных своих загнутых кверху ресниц, вздохнет. Такая мелкая птаха, а уже научилась вздыхать. Его ли это дело? Опрашиваю: "Где же твой отец, Ваня?" Шепчет: "Погиб на фронте". - "А мама?" - "Маму бомбой убило в поезде, когда мы ехали". - "А откуда вы ехали?" - "Не знаю, не помню..." - "И никого у тебя тут родных нету?" - "Никого". - "Где же ты ночуешь?" - "А где придется".

Закипела тут во мне горячая слеза, и сразу я решил: "Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать! Возьму его к себе в дети". И сразу у меня на душе стало легко и как-то светло. Наклонился я к нему, тихонько спрашиваю:

"Ванюшка, а ты знаешь, кто я такой?" Он и спросил, как выдохнул: "Кто?" Я ему и говорю так же тихо: "Я - твой отец".

Боже мой, что тут произошло! Кинулся он ко мне на шею, целует в щеки, в губы, в лоб, а сам, как свиристель, так звонко и тоненько кричит, что даже в кабинке глушно: "Папка родненький! Я знал! Я знал, что ты меня найдешь! Все равно найдешь! Я так долго ждал, когда ты меня найдешь!" Прижался ко мне и весь дрожит, будто травинка под ветром. А у меня в глазах туман, и тоже всего дрожь бьет, и руки трясутся... Как я тогда руля не упустил, диву можно дать! Но в кювет все же нечаянно съехал, заглушил мотор. Пока туман в глазах не прошел, - побоялся ехать, как бы на кого не наскочить. Постоял так минут пять, а сынок мой все жметя ко мне изо всех силенок, молчит, вздрагивает. Обнял я его правой рукой, потихоньку прижал к себе, а левой развернул машину, поехал обратно, на свою квартиру. Какой уж там мне элеватор, тогда мне не до элеватора было.

Бросил машину возле ворот, нового своего сынишку взял на руки, несу в дом. А он как обвил мою шею ручонками, так и не оторвался до самого места. Прижался своей щекой к моей небритой щеке, как прилип. Так я его и внес. Хозяин и хозяйка в аккурат дома были. Вошел я, моргаю им обоими глазами, бодро так говорю: "Вот и нашел я своего Ванюшку! Принимайте нас, добрые люди!" Они, оба мои бездетные, сразу сообразили, в чем дело, засуетились, забегали. А я никак сына от себя не оторву. Но кое-как уговорил. Помыл ему руки с мылом, посадил за стол. Хозяйка шей ему в тарелку налила, да как глянула, с какой он жадностью ест, так и залилась слезами. Стоит у печки, плачет себе в передник. Ванюшка мой увидел, что она плачет, подбежал к ней, дергает ее за подол и говорит: "Тетя, зачем же вы плачете? Папа нашел меня возле чайной, тут всем радоваться надо, а вы плачете". А той - подай бог, она еще пуще разливается, прямо-таки размокла вся!

После обеда повел я его в парикмахерскую, постриг, а дома сам искупал в корыте, завернул в чистую простыню. Обнял он меня и так на руках моих и уснул. Осторожно положил его на кровать, поехал на элеватор, сгрузил хлеб, машину отогнал на стоянку - и бегом по магазинам. Купил ему штанишки суконные, рубашонку, сандали и картуз из мочалки. Конечно, все это оказалось и не по росту, и качеством никуда не годное. За штанишки меня хозяйка даже разругала. "Ты, - говорит, - с ума спятил, в такую жару одевать дитя в суконные штаны!" И моментально - швейную машинку на стол, порылась в сундуке, а через час моему Ванюшке уже сатиновые трусики были готовы и беленькая рубашонка с короткими рукавами. Спать я лег вместе с ним и в первый раз за долгое время уснул спокойно. Однако ночью раза четыре вставал. Проснусь, а он у меня под мышкой приютится, как воробей под застрехой, тихонько посапывает, и до того мне становится радостно на душе, что и словами не скажешь! Норовишь не ворохнуть, чтобы не разбудить его, но все-таки не утерпишь, потихоньку встанешь, зажжешь спичку и любишься на него...

Перед рассветом проснулся, не пойму, с чего мне так душно стало? А это сынок мой вылез из простыни и поперек меня улегся, раскинулся и ножонкой горло мне придавил. И беспокойно с ним спать, а вот привык, скучно мне без него. Ночью то погладишь его сонного, то волосенки на вихрах понюхаешь, и сердце отходит, становится мягче, а то ведь оно у меня закаменело от горя...

Первое время он со мной на машине в рейсы ездил, потом понял я, что так не годится. Одному мне что надо? Краюшку хлеба и луковицу с солью, вот и сыт солдат на целый день. А с ним – дело другое: то молока ему надо добыть, то яичко сварить, опять же без горячего ему никак нельзя. Но дело-то не ждет. Собрался с духом, оставил его на попечение хозяйки, так он до вечера слезы точил, а вечером удрал на элеватор встречать меня. До поздней ночи ожидал там. Трудно мне с ним было на первых порах. Один раз легли спать еще засветло, днем наморился я очень, и он – то всегда щебечет, как воробушек, а то что-то примолчался. Спрашиваю: "Ты о чем думаешь, сынок?" А он меня спрашивает, сам в потолок смотрит: "Папка, ты куда свое кожаное пальто дел?" В жизни у меня никогда не было кожаного пальто! Пришлось изворачиваться: "В Воронеже осталось", – говорю ему. "А почему ты меня так долго искал?" Отвечаю ему: "Я тебя, сынок, и в Германии искал, и в Польше, и всю Белоруссию прошел и проехал, а ты в Урюпинске оказался". – "А Урюпинск – это ближе Германии? А до Польши далеко от нашего дома?" Так и болтаем с ним перед сном.

А ты думаешь, браток, про кожаное пальто он зря спросил? Нет, все это неспроста. Значит, когда-то отец его настоящий носил такое пальто, вот ему и запомнилось. Ведь детская память, как летняя зарница: вспыхнет, накоротке осветит все и потухнет. Так и у него память, вроде зарницы, проблесками работает.

Может, и жили бы мы с ним еще с годик в Урюпинске, но в ноябре случился со мной грех: ехал по грязи, в одном хуторе машину мою занесло, а тут корова подвернулась, я и сбил ее с ног. Ну, известное дело, бабы крик подняли, народ сбежался, и автоинспектор тут как тут. Отобрал у меня шоферскую книжку, как я ни просил его смиростивиться. Корова поднялась, хвост задрала и пошла скакать по переулкам, а я книжки лишился. Зиму проработал плотником, а потом списался с одним приятелем, тоже сослуживцем, – он в вашей области, в Кашарском районе, работает шофером, – и тот пригласил меня к себе. Пишет, что, мол, поработаешь полгода по плотницкой части, а там в нашей области выдадут тебе новую книжку. Вот мы с сынком и командировемся в Кашары походным порядком.

Да оно, как тебе сказать, и не случись у меня этой аварии с коровой, я все равно подался бы из Урюпинска. Тоска мне не дает на одном месте долго засиживаться. Вот уже когда Ванюшка мой подрастет и придется определять его в школу, тогда, может, и я угомонюсь, осяду на одном месте. А сейчас пока шагаем с ним по русской земле.

– Тяжело ему идти, – сказал я.

- Так он вовсе мало на своих ногах идет, все больше на мне едет. Посажу его на плечи и несу, а захочет промяться, - слезает с меня и бежит сбоку дороги, взбрыкивает, как козленок. Все это, браток, ничего бы, как-нибудь мы с ним прожили бы, да вот сердце у меня раскачалось, поршня надо менять... Иной раз так схватит и прижмет, что белый свет в глазах меркнет. Боюсь, что когда-нибудь во сне помру и напугаю своего сынишку. А тут еще одна беда: почти каждую ночь своих покойников дорогих во сне вижу. И все больше так, что я - за колючей проволокой, а они на воле, по другую сторону... Разговариваю обо всем и с Ириной, и с детишками, "о только хочу проволоку руками раздвинуть, - они уходят от меня, будто таут на глазах... И вот удивительное дело: днем я всегда крепко себя держу, из меня ни "оха", ни вздоха не выжмешь, а ночью проснусь, и вся подушка мокрая от слез...

В лесу послышался голос моего товарища, плеск весла по воде.

Чужой, но ставший мне близким человек поднялся, протянул большую, твердую, как дерево, руку:

- Прощай, браток, счастливо тебе!

- И тебе счастливо добраться до Кашар.

- Благодарствую. Эй, сынок, пойдем к лодке.

Мальчик подбежал к отцу, пристроился справа и, держась за полу отцовского ватника, засеменил рядом с широко шагавшим мужчиной.

Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек нестигаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, ко торый, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина.

С тяжелой грустью смотрел я им вслед... Может быть, все и обошлось бы благополучно при нашем расставании, но Ванюшка, отойдя несколько шагов и заплетая куцыми ножками, повернулся на ходу ко мне лицом, помахал розовой ручонкой. И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное - уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное - не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...

1956-1957

Иван Бунин. Легкое дыхание

На кладбище, над свежей глиняной насыпью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий.

Апрель, дни серые; памятники кладбища, просторного, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста.

В самый же крест вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне -- фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами.

Это Оля Мещерская.

Девочкой она ничем не выделялась в толпе коричневых гимназических платьиц: что можно было сказать о ней, кроме того, что она из числа хорошеньких, богатых и счастливых девочек, что она способна, но шаловлива и очень беспечна к тем наставлениям, которые ей делает классная дама? Затем она стала расцветать, развиваться не по дням, а по часам. В четырнадцать лет у нее, при тонкой талии и стройных ножках, уже хорошо обрисовывались груди и все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово; в пятнадцать она слыла уже красавицей. Как тщательно причесывались некоторые ее подружки, как чистоплотны были, как следили за своими сдержанными движениями! А она ничего не боялась -- ни чернильных пятен на пальцах, ни покрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена. Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, -- изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз... Никто не танцевал так на балах, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она, ни за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то никого не любили так младшие классы, как ее. Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветрена, не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство.

Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны

скользящую на катке толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой. И вот однажды, на большой перемене, когда она вихрем носилась по сборному залу от гонявшихся за ней и блаженно визжавших первоклассниц, ее неожиданно позвали к начальнице. Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох, быстрым и уже привычным женским движением оправила волосы, дернула уголки передника к плечам и, сияя глазами, побежала наверх. Начальница, моложавая, но седая, спокойно сидела с вязаньем в руках за письменным столом, под царским портретом.

-- Здравствуйте, mademoiselle Мещерская,-- сказала она по-французски, не поднимая глаз от вязанья.-- Я, к сожалению, уже не первый раз принуждена призывать вас сюда, чтобы говорить с вами относительно вашего поведения.

-- Я слушаю, madame,-- ответила Мещерская, подходя к столу, глядя на нее ясно и живо, но без всякого выражения на лице, и присела так легко и грациозно, как только она одна умела.

-- Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом,-- сказала начальница и, потянув нитку и завертев на лакированном полу клубок, на который с любопытством посмотрела Мещерская, подняла глаза.-- Я не буду повторяться, не буду говорить пространно,-- сказала она.

Мещерской очень нравился этот необыкновенно чистый и большой кабинет, так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе. Она посмотрела на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы, на ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы и выжидательно молчала.

-- Вы уже не девочка,-- многозначительно сказала начальница, втайне начиная раздражаться.

-- Да, madame,-- просто, почти весело ответила Мещерская.

-- Но и не женщина,-- еще многозначительнее сказала начальница, и ее матовое лицо слегка заалело.-- Прежде всего,-- что это за прическа? Это женская прическа!

-- Я не виновата, madame, что у меня хорошие волосы,-- ответила Мещерская и чуть тронула обеими руками свою красиво убранную голову.

-- Ах, вот как, вы не виноваты! -- сказала начальница.-- Вы не виноваты в прическе, не виноваты в этих дорогих гребнях, не виноваты, что разоряете своих родителей на туфельки в двадцать рублей! Но, повторяю вам, вы совершенно упускаете из

виду, что вы пока только гимназистка...

И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее:

-- Простите, *madame*, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом -- знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом в деревне...

А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом. И невероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке -- одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника, где говорилось о Малютине.

-- Я пробежал эти строки и тут же, на платформе, где она гуляла, поджидая, пока я кончу читать, выстрелил в нее, -- сказал офицер. -- Дневник этот, вот он, взгляните, что было написано в нем десятого июля прошлого года. В дневнике было написано следующее: "Сейчас второй час ночи. Я крепко заснула, но тотчас же проснулась... Нынче я стала женщиной! Папа, мама и Толя, все уехали в город, я осталась одна. Я была так счастлива, что одна! Я утром гуляла в саду, в поле, была в лесу, мне казалось, что я одна во всем мире, и я думала, так хорошо, как никогда в жизни. Я и обедала одна, потом целый час играла, под музыку у меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто. Потом заснула у папы в кабинете, а в четыре часа меня разбудила Катя, сказала, что приехал Алексей Михайлович. Я ему очень обрадовалась, мне было так приятно принять его и занимать. Он приехал на паре своих вятков, очень красивых, и они все время стояли у крыльца, он остался, потому что был дождь, и ему хотелось, чтобы к вечеру просохло. Он жалел, что не застал папу, был очень оживлен и держал себя со мной кавалером, много шутил, что он давно влюблен в меня. Когда мы гуляли перед чаем по саду, была опять прелестная погода, солнце блестело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно, и он вел меня под руку и говорил, что он Фауст с Маргаритой. Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и всегда хорошо одет -- мне не понравилось только, что

он приехал в крылатке, -- пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная. За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто нездоровой и прилегла на тахту, а он курил, потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности, потом рассматривать и целовать мою руку. Я закрыла лицо шелковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок... Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход... Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить этого!.."

Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко и приятно идти. Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице, ведущей к выезду из города, направляется маленькая женщина в трауре, в черных лайковых перчатках, с зонтиком из черного дерева. Она переходит по шоссе грязную площадь, где много закопченных кузниц и свежо дует полевой воздух; дальше, между мужским монастырем и острогом, белеет облачный склон неба и сереет весеннее поле, а потом, когда проберешься среди луж под стеной монастыря и повернешь налево, увидишь как бы большой низкий сад, обнесенный белой оградой, над воротами которой написано Успение божией матери. Маленькая женщина мелко крестится и привычно идет по главной аллее. Дойдя до скамьи против дубового креста, она сидит на ветру и на весеннем холоде час, два, пока совсем не зазябнут ее ноги в легких ботинках и рука в узкой лайке. Слушая весенних птиц, сладко поющих и в холод, слушая звон ветра в фарфоровом венке, она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Этот венок, этот бугор, дубовый крест! Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской? -- Но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди.

Женщина эта -- классная дама Оли Мещерской, немолодая девушка, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь. Сперва такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик, -- она соединила всю свою душу с ним, с его будущностью, которая почему-то представлялась ей блестящей. Когда его убили под Мукденом, она убеждала себя, что она -- идейная труженица. Смерть Оли Мещерской пленила ее

новой мечтой. Теперь Оля Мещерская -- предмет ее неотступных дум и чувств. Она ходит на ее могилу каждый праздник, по часам не спускает глаз с дубового креста, вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов -- и то, что однажды подслушала: однажды, на большой перемене, гуляя по гимназическому саду, Оля Мещерская быстро, быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной:

-- Я в одной папиной книге,-- у него много старинных смешных книг,-- прочла, какая красота должна быть у женщины... Там, понимаешь, столько на сказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза,-- ей-богу, так и написано: кипящие смолой!--черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки,-- понимаешь, длиннее обыкновенного!-- маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колена цвета раковины, покатые плечи,-- я многое почти наизусть выучила, так все это верно! -- но главное, знаешь ли что? -- Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть,-- ты послушай, как я вздыхаю,-- ведь правда, есть?

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре.

1916

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Образ автора в оповіданні М.Шолохова «Доля людини»

(Надруковано: Вишницкая Ю.В. Образ автора в рассказе М.А.Шолохова «Судьба человека». // Зарубіжна література. Тижневик. 20 (420) травень, 2005. – с. 14-15).

Оповідання «Доля людини» М. Шолохов написав у 1956 році, в період так званої хрущовської «відлиги». Шолохов був учасником Великої Вітчизняної війни. Саме там він почув історію життя одного солдата, яка дуже його зворушила. Шолохов довго виношував у собі ідею написання цього оповідання. І ось у 1956 році він наважився на заборонену після війни тему. Тему – людина на війні – широко освітлювали в літературі, але автор знайшов свій підхід до вирішення цього питання, знайшов нове оригінальне

художнє рішення проблеми. Жанр твору – оповідання, в якому ведеться епічна розповідь про декілька епізодів із життя героя. Великий матеріал про це життя – від народження до зрілості, – чого вистачило б на роман, письменник умістив у межі оповідання.

Цього вдалося досягти за допомогою своєрідної композиції твору. На початку оповідання дається опис першої післявоєнної весни: *«Первая послевоенная весна была на Верхнем Дону на редкость дружная и напористая»*. Потім автор говорить про зустріч з незнайомцем, який розповідає про свою долю. Основна частина цього твору – це оповідання в оповіданні. Розповідь йдеться від першої особи. Андрій Соколов обирає ключові епізоди свого життя. Він часто перериває свою розповідь, тому що вкотре переживає прожите. Це створює емоційність, впевненість та достовірність оповіді. Під кінець описується розставання зі своїм новим знайомим, який був *«чужим, но ставшим близким человеком»*, й розповідач розмірковує про подальшу долю героїв. В цьому розкриваються почуття й емоції самого автора.

В оповіданні відразу вимальовується декілька образів автора: ми чуємо **два голоси оповідача**. Перший – журналіста, військового кореспондента, письменника, «водія» (хоча – *«мне было неудобно разуверять его в том, что я не шофер»*) (умовно назвемо його «образ автора 1 «Попутник»») другий – це голос Андрія Соколова (умовно назвемо його «образ автора 2 «Андрій Соколов»»). Якщо автор 1 розповідає про свою зустріч із Соколовим (ця розповідь триває 2 години, являє собою оповідання), то автор 2 розповідає про все своє життя, яке може скласти роман. Отож, композиційно «Доля людини» виглядає як **роман в оповіданні**.

Проаналізуємо обидва образи автора.

Образ автора 1 «Попутник». Таке умовне ім'я можна дати цьому автору, спираючись ще на перші абзаци оповідання, в яких виділяються ключові слова, що становлять образ «дороги, шляху»: *«Дороги стали почти совсем непроездны», «бездорожье», «пришлось ехать», «около 60*

километров», «лошадь», «колеса», «обочины дороги», «шли пешком», «пробратся было еще труднее», «переправа», «причал», «лодочка» тощо. Про Попутника відомо, що він їде на станцію Букановську (60 км), згадується і його солдатське минуле: *«старая солдатская ушанка», «солдатские ватные штаны и стеганка»* (тобто опис зовнішності обмежується лише описом одягу й речей). Про внутрішні якості Попутника ми дізнаємося з таких деталей: він любить тишу й самотність, любить *«бездумно следит за проплывающими в блеклой синеве белыми облаками»*, спостережливий. До того ж найбільш розвиненим у нього є саме зір (у тексті багато дієслів зі значенням «бачити»: *«я увидел», «глядя мне – прямо в глаза», «успел прочитать надпись», «я сбоку взглянул на него», «видели вы когда-нибудь глаза...», «я украдкой рассматривал отца и сынишку», «смотрел им вслед»...*), а саме споглядання – багатолике, емоційне: *«украдкой», «с удивлением», «с тяжелой грустью...»*. Ось цей проникливий погляд, спостережливе сприйняття оточуючих – усе це свідчить про людину добру, мрійливу, милосердну до чужого горя: *«уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир», «Чужой, но ставший мне близким человек...», «с тяжелой грустью»* дивився він на подорожніх. У кінці оповідання по щоці його біжить *«жгучая и скупая мужская слеза»*.

Образ автора 2 «Андрій Соколов»

Андрія Соколова ми бачимо очима Попутника, а також його власними очима, тобто через призму Образу автора 1 та в контексті власного життя, про яке він сам розповідає.

Проаналізуємо обидва погляди. Попутник дає Соколову зовнішні характеристики: високий, сутулуватий, *«горбился», «глухо кашлял»*, у нього був *«приглушенный бас»*. У цих словах «ховається» те, що випало на долю солдата: так, афікси *при-*, *оват-*, корінь *-глух-* означають «зменшення чогось, нестача чогось у житті», «відхід, занурення у себе, в свій смуток, у своє горе» - свідчення перенесеного болю (згорблена спина, приглушений голос). Одяг Андрія старий, залатаний невміло, абияк (Попутник робить

висновок, що Соколов або *«вдовець, или живет не в ладах...»*). Але одночас у ньому видно *«женскую заботу»*, *«умелые материнские руки»*: хлопчик *«добротно одет»*, чоботи *«сшиты с расчетом на шерстяной носок»*, та й ставлення Андрія до Ванюшки материнсько-ніжне: *«сынишка»*, *«милок»*, *«ноги не промочи»*, *«сын»*, *«любишься на него...»*, *«Ванюшка мой...»*. Попутника найбільше вразили у зовнішності Соколова його очі: *«словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть...»* та руки: *«большая, черствая рука»*, *«большие темные руки»*, *«большая, твердая, как дерево, рука»*. Саме такі руки можуть сказати про людину-трудівника (великі, огрубілі руки), про сильну, стійку, нездоланну, незламну, живу особистість (дерево).

На повний зріст постає людина з важкою долею. З його розповіді ми дізнаємося, що він ровесник століття. Андрій був *«высоким, сутуловатым мужчиной»*. Портретну характеристику Соколова ми бачимо не відразу. Шолохов дає її деталями. Спочатку він зупиняє свій погляд на *«большой, черствой руке»*, потім бачить *«глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской»*. Образ Андрія Соколова доповнюється мовною характеристикою. У мові героя часто можна почути професіоналізми: *«баранка»*, *«дуй на всю железку»*, *«последний перегон»*, *«шел на первой скорости»*, *«браток»*. Соколов – втілення національного російського характеру, тому його мова образна, близька до народної, розмовної. Андрій використовує прислів'я: *«табак моченый, что конь леченый»*, *«почем фунт лиха стоит»*, яскраві порівняння *«как конь с черепахой»*. Андрій – проста, малограмотна людина, тому в його мові багато неправильних слів і виразів. Характер Соколова розкривається поступово. До війни він був гарним сім'янином: *«Работал я те десять лет и день и ночь. Зарабатывал хорошо, и жили мы не хуже людей. И дети радовали...»*, *«Перед войной поставили домишко»*. Під час війни він поводить себе як справжній чоловік: *«На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вытерпеть, все вынести, если к этому нужда позвала»*. Соколов був

простим солдатом, що виконував свій обов'язок. Потім потрапив до полону й пізнав і справжнє солдатське братерство, і фашизм. Ось як їх вели у полон: *«...наши подхватили меня на лету, затолкали в середину и с пол часа вели под руки»*. Письменник показує жахи війни. Німці загнали полонених до церкви з разбитим куполом, на голу підлогу. Потім Андрій бачить полоненого лікаря, який проявляє справжній гуманізм до інших товаришів по нещастю: *«Он и в плену, и в потемках свое великое дело делал»*. Тут же Соколову довелося здійснити своє перше вбивство. Андрій убив полоненого солдата, який хотів зрадити німцям свого командира. *«Первый раз в жизни убил, и то своего»*. Кульмінацією твору є епізод з Мюллером. Мюллер – комендант табору, *«невысокого роста, плотный, белобрысый и сам весь какой-то белый»*, *«По-русски говорил как мы с тобой»*. *«А матерщинничать был мастер ужасный»*. Дії Мюллера – втілення фашизму. Він кожного дня у шкіряній перчатці зі свинцевою прокладкою виходив перед полоненими й бив кожного другого в ніс. Це було *«профилактикой от гриппа»*. Андрія Соколова викликали до Мюллера за доносом *«какого-то подлеца»*, й Андрій приготувався до найстрашнішого: до смерті. Але й тут наш герой проявив усю свою мужність та силу духу. Він захотів показати, *«что хотя и с голоду падает, но давится ихней подачкой не собирается, что у него есть свое, русское достоинство и гордость и что в скотину они его не превратили»*. І Мюллер, хоча й був справжнім фашистом, нагородив відважного солдата за сміливість. Таким чином, Соколов врятував собі життя. Пізніше він тікає з полону. Аж тут його настерігає новий удар. Андрій дізнається, що його дружина й доньки загинули. Але на Соколова очікує й радісна новина – його син став командиром. Андрій готується до зустрічі з Анатолієм, але цьому не судилося збутися, тому що в День Перемоги Толика вбиває снайпер. Будь-яка людина після таких подій зламалася б, але Андрія Соколова не озлобила його трагічна доля. Після війни він усиновив хлопчика Ванюшку, й у нього з'явився сенс життя – турбуватися про сирітку, виховувати хлопчика. Образ Ванюшки в оповіданні з'являється разом з образом Андрія Соколова.

Портретну характеристику автор дає не відразу. Шолохов виділяє окремі деталі в портреті Ванюшки - хлопчика років п'яти-шести. Спочатку він описує *«розовую холодную ручонку»*, а потім *«глаза, светлые, как небушко»*. Портрет Ванюшки побудовано засобом контрасту. Він протиставляється портрету Андрія Соколова.

Отож, життя Соколова розділено на три «життя»: до війни, війна та після війни. Складемо «ланцюги» ключових миттєвостей життя Соколова, які найбільш яскраво характеризують ці три періоди:

до війни: родина (кохання, діти, дружина Ірина, взаєморозуміння), робота, дім – звичайне життя звичайної щасливої людини;

війна: воює (1 рік) – поранення – полон – втеча з полону – карцер – полон – табір – втеча з «язиком» - «свої» - шпиталь – відпустка – демобілізація;

після війни: пуста (воронка від будинку, смерть усіх рідних, немає заради чого жити) – Ванюшка...

Неабияке смислове навантаження у тексті мають образи, які можна віднести до символів: церква (образи зрадника, лікаря, віруючого); яма (воронка, котлован, пуста, смерть); хліб (життя, вірність, дружба, відродження).

Так, життя Андрія Соколова - це випробування: *«Живой я остался!»*, сльози й серце: *«мои невыплаканные слезы, видно, на сердце засохли. Может, поэтому оно так и болит?»*, *«Ночью-то погладишь его сонного, то волосенки на вихрях понюхаешь, и сердце отходит, становится мягче, а то ведь оно у меня закаменело от горя»*, *«днем я всегда крепко себя держу, из меня ни «оха», ни вздоха не выжмешь, а ночью проснись, и вся подушка мокрая от слез...»*, *«...самое главное – не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза»*; шлях: *«Шагаем с ним (с Ванюшкой) по русской земле»*.

Таким чином, образ автора 2 «Андрій Соколов» трансформується в *«русского человека»*, *«человека несгибаемой воли, который все сможет вытерпеть, все преодолеть на своем пути»*. Це «розростання» образу

Андрія Соколова в образ «русского человека» відбувається тоді, коли до голосу обох образів автора долучається голос автора оповідання – Шолохова. Це – голос автора-митця. Саме через трансформацію образу автора 2 (Андрій Соколов – «Подорожній» – «Русский человек») ми виходимо на образ автора-творця (Шолохова), що узагальнив життя простої людини й осмислив його долю як шлях Людини.

Образно-мотивный контрапункт в рассказе Ивана Бунина

«Легкое дыхание»: текстуальный анализ

(Надруковано: Вишницкая Ю.В. Образно-мотивный контрапункт в рассказе И.Бунина «Легкое дыхание»: текстуальный анализ. // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. Научно-методический журнал. / Гл.ред. Кудрявцева Л.А. — К.: АУПРЯЛ, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. № 5 2010. – С. 2-5)

1. Читаем вслух рассказ Ивана Бунина «Легкое дыхание», параллельно прослеживаем так называемый образно-мотивный контрапункт текста (те образы, мотивы и ассоциативные ряды, которые, повторяясь, создают композиционную и ритмическую законченность произведения).
2. Делаем текстуальный анализ рассказа, исследуя мотивы и образы, которые выстраивают тематическую сетку произведения (О семантическом декодировании текста и методе тематической сетки см. в книге И.В.Арнольд «Стилистика английского языка»).

Образом, принимающим участие в обрамлении текста, является **образ дубового креста**. Крест в мировой культуре считается знаком знаков. Среди огромного количества смыслов, которые сохраняет в себе этот универсальный образ, можно выделить те, которые на протяжении всего текста будут реализовываться в других образах (эксплицитно – через лексемы или имплицитно – подтекстом, коннотациями). Во многих культурах крест символизирует как человека, так и четыре стороны света и четыре ветра. Северный конец креста – это самый мощный, все побеждающий ветер; южный ветер – огонь и чувства, а также плавание и сгорание; восточный конец креста – восточный ветер, сердце как источник

жизни и любви; западный конец символизировал мягкий западный ветер из страны духов, дуновение смерти и путешествие в неизвестность, которая ждет каждого. Эти значения – наиболее глубинные, архетипные. (Я не останавливаюсь на христианской ипостаси мифологемы, символика которой является общеизвестной и осознаваемой нами как носителями православного мировосприятия).

Образ «креста из дуба, крепкого, тяжелого, гладкого», появляясь в начале и в конце произведения, словно намечает основные темы, которые, как в экспозиции музыкального произведения, на протяжении всего текста будут развиваться, наполняясь новыми оттенками.

Но, прежде чем перейти к ключевым мотивам произведения, сконцентрированным в семантике образа креста, остановимся еще на одном универсальном символе: **образе дуба** (крест – дубовый). В мировой мифологической традиции это – олицетворение Мирового Древа, Центра Микро- и Макрокосма. Если рассматривать этот образ в пространственно-временной парадигме, то моделируется вертикаль неба («*облачное небо*», «*насыпь*») и земли («**подножие**»), теистического верха и мира реального бытия, а также – земная горизонталь, к тому же пространство – не ограничено (лексемы «*просторное кладбище*», «*далеко видны*»). Кроме того, эта вертикально-горизонтальная модель утверждается и явно: вертикаль – образом голых весенних деревьев, а горизонталь – образом холодного весеннего ветра, который гуляет всюду и звенит.

Таким образом, и крест, и дуб усиливают смысловое поле текста, стержнями которого являются образы Оли Мещерской и ветра (вернемся к символическому спектру образа дубового креста: крест – символ человека и четырех ветров).

Итак, первая тема или мотив это – **ветер**. Рассмотрим, на каких уровнях текста он семантически дублируется. Прежде всего, это уровень персонажей, а именно: в образе Оли Мещерской «ветер» «спрятался» в Олиных волосах («*растрепанные волосы*», «*оправила волосы*»); в ее манере

двигаться (*«А она ничего не боялась – ни чернильных пятен на пальцах, ни покрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена», «присела так легко и грациозно, как только она одна умела»*). Внешнее подобие прически (волос), движений Оли Мещерской ветру усиливается параллелью с «легкомысленным», как считали окружающие, характером девушки: *«пошли толки, что она ветрена, не может жить без поклонников..., так изменчива», «шаловлива и очень беспечна»*.

Образ ветра связывается с символикой воздуха в целом, потому что в мифологической традиции он рассматривается как активный, динамичный аспект последнего. Считается жизнь-творящей стихией из-за своей связи с жизнь-дающим дыханием. Поэтому не случайным является то, что семантическое нанизывание темы ветра ярче всего происходит на уровне **мотива дыхания, вздоха**.

К тому же, «ветер», «воздух» и «дыхание» в тексте семантически заменяют друг друга: *«свежо дует полевой воздух», «Дойдя до скамьи против дубового креста, она сидит на ветру и на весеннем холоде час, два, пока совсем не зазябнут ее ноги в легких ботинках и рука в узкой лайке», «Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох...», «Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь правда есть?»*.

Цепочка семантически (да и символически) тождественных образов «ветер», «дыхание», «вздох» усиливается **мотивом легкости**. Легкими, простыми и грациозными являются движения и реакции девушки на жизненные ситуации. Легкими и незаметными кажутся возрастные переходы Оли Мещерской: *«она стала расцветать, развиваться не по дням, а по часам... Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась ее гимназическая слава...»*. Легким и по-философски простым является осознание Олей себя в этом мире: *«Я была так счастлива, что одна! Я*

утром гуляла в саду, в поле, была в лесу, мне казалось, что я одна во всем мире, и я думала так хорошо, как никогда в жизни...».

Легкость и простота восприятия девушкой собственного бытия размыкают мир личностного «Я». Поэтому абсолютно понятным оказывается звучание в тексте **мотива вечности, цикличного возвращения**: «...у меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто».

«Звучание мотива вечности» - не просто метафора. Смысловая связь между ветром, легкостью, вечностью (глубже – душой Оли и дыханием вечности, вселенским духом) происходит через **мотив звука, звона**, который объективируется в метафорах *«ветер звенит и звенит фарфоровым венком»*, *«звон ветра в фарфоровом венке»*. Конечно же, не случайным является это неоднократное упоминание венка. В мифопоэтическом контексте **венки** – это символ завершенности, величия. Соотносясь с символикой головы как сферы духовной силы и круга как образа вечности, он концентрирует в себе энергию бессмертия.

Фарфоровый венок, в котором звучит весенний ветер, как будто замыкает семантический круг образов-мотивов: в «венке» ритмично смыкаются мотивы ветра, дыхания, легкости, бессмертия. Также венок (повторяя семантику круга) помогает декодировать **мотив блеска глаз**. Интересным является то, что при каждом появлении образа Оли Мещерской Бунин останавливает свой взгляд на ее глазах:

– кладбище, фарфоровый венок – *«в медальйоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами»*, *«Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальйона на кресте, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?»*;

– Оля среди своих подруг, сверстниц и гимназисток: *«ясный блеск глаз»*, *«сияя глазами, побежала наверх»*, *«глядя... ясно и живо»*.

Ключевыми в этой теме глаз являются **мотивы сияния, блеска, жизни**, что семантически соединяются еще с одной темой: солнца. **Солнце** сияло в последнюю зиму Оли Мещерской, когда она совсем *«сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и назавтра мороз и солнце...»*.

Заметим, что весь отрывок текста, посвященный описанию гимназического дня, когда произошло признание Оли, так шокировавшее начальницу (а это – полторы страницы текста), пронзен солнечными нотками. (Сравним **мелодии дождя и холода**, которые введены в эпизоде на веранде, и мелодии ветра и весеннего прохладного воздуха – на кладбище). Так, мир живой природы (солнечной морозной зимы, прохладной ветренной апрельской весны, солнечно-дождливого июльского лета) – переплетает **солнечные и ветровые мелодии с мотивами света, легкости, дыхания**.

Очень четко по тексту прослеживается еще один **мотив – молодости: молодость Оли Мещерской** (как возрастная, так и духовная – от легкости дыхания), **весенний ветер**, гуляющий в весеннем поле, а также **образ сада** (снежного гимназического, утренне-солнечного и вечерне-прохладного домашнего сада, кладбищенского сада, обнесенного белой оградой). (Кстати, домашние хронотопы «дом, сад» очень характерны для всего творчества Ивана Бунина).

Все текстовое пространство рассказа построено на этом семантическом равновесии пространственно-временных оппозиций: город – кладбище, поле, сад; весна – зима, солнце – дождь и мн.др. К тому же, собственно противопоставления не происходит, оно, по сути, снимается переплетенными мотивами и ритмомелодиями текста.

Еще раз очертим **тематическую сетку произведения**. Символика образа дубового креста разворачивается мотивом ветра; ветер – в свою очередь, усиливается мотивами легкости, дыхания; образ весны

мотивируется молодостью, свежестью, снова-таки легкостью и ассоциативно уподобляется образу сада.

Легкое дыхание становится **лейтмотивом** текста, так как является своеобразным символическим пересечением, точкой соединения всех образов и мотивов текста и, как наиболее семантически заряженная точка, выталкивается текстом в заглавие.

Итак, **образно-мотивный контрапункт текста** можно описать так: пространственный хронотоп: кладбище, сад + временной хронотоп: лето, зима; стержневые образы (дубовый крест, венок, глаза, ветер) создают мотивное переплетение молодости, сияния, дыхания, блеска, звона, а также ритм цикличности, повторения (мелодии бессмертия, вечности). Все мотивы и образы, входя друг в друга, смыкаясь, сцепляясь, создают уникальное переплетение (текст от лат. *textum* – ткань, плетение). К тому же, все они даже декодируются через семантику друг друга.

Смоделированный таким гармоничным переплетением хаотичных образов и мотивов текст порождает уникальную ритмомелодику полифоничности и цикличности, в свете которой абсолютно оправданной становится **композиционная особенность текста**: рассказ в рассказе (в уменьшенном виде объективированная в образах: это – фотографический портрет Оли с живыми глазами; венок; солнце; портрет молодого царя в кабинете начальницы) или же – рамковая композиция (кладбище, венок, ветер, дыхание весны – жизнь Оли, легкое дыхание, сад – кладбище, венок, ветер, дыхание весны).

Оппозиция «жизнь – смерть» снимается с помощью мотива легкого дыхания, вдоха: *«Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном осеннем ветре»*, – размыкая рамки пространственно-временного хронотопа, модифицируя горизонталь и вертикаль в круг возвращений и превращений.

«Легкое дыхание» читается на одном дыхании и воспринимается как гимн жизни. На первый взгляд, является странным то, как готические мотивы

(кладбище, смерть) трансформуються в жизнеутверждающие мотивы. Это происходит потому, что Бунин переносит смысловые акценты на, своего рода, креативные центры Вселенной (вселенская мировая душа) и человека (его дух, душа).

Цитаты по изданию:

Бунин И.А. Поэзия и проза / Предисл., сост. и примеч. П.А.Николаева. – М.: Просвещение, 1986. – 384 с.

Семінарське заняття № 2.

Тема: Семантичне декодування художнього тексту. Найуживаніші літературознавчі методи аналізу художнього твору (2 год.).

План заняття:

- 1) Методика віршознавчого аналізу: ключові слова (аналіз поетичного твору методом тематичної сітки – І.В.Арнольд) (за вибором студента);
- 2) **Лінгвістичний аналіз тексту поезії І.Франка** (за вибором студента).

Список рекомендованої літератури:

1. Арнольд, И. В. *Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) [Текст] : учеб. Пособие для студ. Пед. Ин-тов по спец. «Иностранные языки» / И. В. Арнольд.* – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.
2. Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння // Літ. Україна. — К., 2001. — Ч.3.
3. Зорівчак Р. Семантична структура словесного образу // *Записки перекладацької Майстерні 2000-2001. Том I.* – Львів, 2001. – С. 38-46.
4. Ковбасенко Ю. Мистецтво аналізу й інтерпретації художнього тексту. Розділ І. Аналіз та інтерпретація художнього тексту: розмежування і межі безмежності. // *Тема. № 4.* 2002. – с. 2-25.
5. Козлик І. В. Методологічний стан сучасного українського літературознавства: деякі аспекти проблем | // *Русская литература. Исследования: Сб. науч. Тр.* — К.: Логос, 2006. — Вып. VIII. — С. 36–61.
6. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // *Вопросы литературы.* –1968. – С. 74-87.
7. Лотман Ю. М. *Анализ поэтического текста. Структура стиха* // *Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии.* — СПб., 1996.
8. Наєнко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть // *Літ. Україна.* — К., 2001. — Ч. 5..
9. Тюпа В.И. *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архирей А.П.Чехова»)* / В.И.Тюпа. — Тверь, 2001.— 123 с.

10. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. — СПб.: Азбука, 2000. — 348 с.
11. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. Посібник. — Чернівці, 2001.
12. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М., 2003. — 643 с.
13. Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет / Б.М. Эйхенбаум. — М.: Сов. писатель, 1987. — 540 с.
14. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. статей / Б.М. Эйхенбаум. — Л.: Худож. литература, 1986. — 453 с.

Хрестоматійні матеріали

Івн Франко

«Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє.»

Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє.

Я змерз. І випало з холодних пальців

Перо. І мозок стомлений відмовив

Вже послуху. В душі глибока павза.

Ні думка, ні чуття, ні біль - ніщо

В ній не порушиться. Завмерло все,

Немов гнилий ставок в гущавині,

Якого темну воду не порушить

Вітровий подих.

Але цить! Се що?

Чи втопленики з болотного дна

Встають і з хвиль вонючих простягають

Опухлії, зеленуваті руки?

І голос чути, зойк, ридання, стогін -

Не дійсний голос, але щось далеке,

Слабе, марне, тінь голосу, зітхання,

Чутне лиш серцю, та яке ж болюче,

Яке болюче!..

"Тату! Тату! Тату!"

*Се ми, твої невродженії діти!
Се ми, твої невиспівані співи,
Передчасом утоплені в багнюці!
О, глянь на нас! О, простягни нам руку!
Поклич до світла нас! Поклич до сонця!
Там весело - нехай ми тут не чахнем!
Там гарно так - хай тут не гниєм!"
Не вийдете на світло, небожата!
Не вивести вже вас мені до сонця!
Я сам оце лежу у темній ямі,
Я сам гнию тут, до землі прибитий,
А з диким реготом по моїй груді
Тупоче, б'є моя лихая доля!
І ще раз чути: " Тату! Тату! Тату!
Нам зимно тут! Огрій нас! Лиш дихни
Теплом, що з серця йде, повій весною,
А ми пурхнем, оживемо, заграєм!
Весняним чаром, співом соловейків
Наповнимо твою сумну хатину,
Арабських пахоців на своїх крилах
Нанесемо, коверцем пишнобарвним
Розстелемось під твоїми ногами.
Лише тепла нам! Серця! Серця! Серця!"
Де ж я тепла візьму вам, небожата?
Уста мої заціпило морозом,
А серце в мене вижерла гадюка.*

Авторська інтерпретація тексту

Аналіз вірша Миколи Зерова «In Sarmatis» методом тематичної сітки.

Братерство давніх днів –

розкішне любе гроно –
 озвися ти хоч раз до
 вигнанця Назона,
 Засланця кволого, забутого всіма,
 В краю, де цілий рік – недоля і зима
 Тут моря тужний рев,
 тут варвари довкола...
 Убогий дикий край...
 Весною бруд і холод,
 Улітку чорний степ: ні затишних гаїв,
 Ні виноградників, ні розмаїття нив...
 А восени сніги.
 І небо в сірій ризі,
 І от риплять вози,
 от коні мчать по кризі –
 Вривається сармат – і села нищить вкрай,
 І бранців лавою вигонить за Дунай.

Назва давньої території у Східній Європі, що простяглась між Віслою та Волгою й була заселена сарматами, переносить нас в античні часи, часи правління Нерона. Вірш відтворює смислову опозицію «свого» й «чужого» просторів, поєднаних образом Назона. За допомогою методу тематичної сітки [див. про це: Арнольд] спробуємо зробити семантичне декодування тексту з метою глибшого його прочитання.

Виокремлюємо ключові теми вірша. Їх три:

Батьківщина	Чужина	Назон
-------------	--------	-------

Випишуємо цитати з тексту, що розкривають ці теми:

Батьківщина	Чужина	Назон
- братерство давніх днів - розкішне любе гроно	- край, де цілий рік – недоля і зима - тут варвари довкола	- вигнанець - засланець кволий, забутий всіма

- озвися ти хоч раз	<ul style="list-style-type: none"> - тут моря тужний рев - убогий, дикий край - весною бруд і холод - улітку чорний степ: ні затишних гаїв, ні виноградників, ні розмаїття нив - восени сніги - небо в сірій ризі - риплять вози - коні мчать по кризі - вривається сармат - [сармат] села нищить вкрай - бранців лавою вигонить за Дунай 	
---------------------	--	--

Осмислюємо кожну ключову тему-образ.

Образ Батьківщини подано двома яскравими мотивами: як рідна сторона (родинність підкреслено словом «братерство», що приховує в собі «кровно-родинний» корінь «брат», та позитивно маркованим, «інтимно-близьким» «любо»). Окрім того, «братерство» відгукується й в образі «розкішного грона» (семантика спільноти, сили, здоров'я). Другим мотивом цієї теми є міфологізація минулого, «давніх днів», що есплікується благанням «озвися ти хоч раз». А далі відбувається імпліцитне розгортання образу Батьківщини, яка вимальовується з картини чужини, але як абсолютна її протилежність (в усьому читай антонімічні деталі: затишні гаї, виноградники, розмаїття нив, багатий край, весною теплінь і краса, небо – блакитне тощо). Таким чином, тема «Батьківщина» семантично поєднує мотиви родини, братерства, минулого, рідного, любого, теплого «свого» простору».

На противагу «своїй стороні», тема чужини розкривається через ланцюг негативно маркованих образів-мотивів. Так, образ природи розгортається

- порами року (що есплікується «темними, холодними, чужими» колоративами: «весною бруд і холод», «улітку чорний степ», «восени сніги», «крига» - тобто цілий рік – «зима»);
- горизонтально-вертикальною моделлю знедоленого краю: «довкола варвари», «небо в сірій ризі»;
- морською стихією: «тут моря тужний рев».

Якщо Батьківщина просторово знаходиться «там», а в часі – «в давніх днях» - минулому, то чужина – це «тут і зараз». Часові межі «реальної» чужини підсилюються дієсловами теперішнього часу: «риплять вози», «коні мчать по кризі», «вривається сармат і села нищить вкрай», «і бранців вигонить за Дунай». Ці ж дієслова відтворюють концепт небезпеки, страху, бо семантично пов'язані з різкими звуками й рухами, а також семантикою насилля» «вривається», «нищить». «вигонить».

Антитеза «свого-чужого» змикається в третьому образі – великого поета античності Овідія Назона. Стислі, але яскраві епітети подають невтішну картину «забутого всіма» «вигнанця Назона». Засланий в «убогий, дикий» край варварів, Назон просить долю почути голос рідної Батьківщини. Доля античного співця кохання і життя перегукується своїми сумними, болісними інтонаціями з долею самого Миколи Зерова – знавця античної та в цілому світової літератури, корифея українського перекладацтва.

Восени 9 року Овідія було заслано Августом у країну готів та сарматів, до міста Томи (зараз Констанція, у Румунії). // У 30-х роках 20 століття на Зерова почався рішучий наступ «енкаведистів», що закінчився для поета Соловками – чужим, холодним краєм. А 9 жовтня 1937 року Зерова було розстріляно разом із десятками інших діячів культури України. (Слідчий на процесі Соломон Брук виголосив: «Нам треба українську інтелігенцію поставити на коліна, кого не поставимо – перестріляємо»).

Сам Овідій причину заслання визначає як *error* (помилка). Поет пояснює це так: він став свідком якогось злочину і гріх його полягав у тому, що у нього були очі. // Зерова ж заслали до Сибіру, бо час був такий:

прийшла його черга бути «ворогом народу». Якщо ж взяти глибинні причини вигнання обох, то це – вірші, поезія, мистецтво. Овідій зізнався, що першою причиною його вигнання були саме «вірші»: *posuerunt carmina quondam, Primaque tam miserae causa fuere fugae.* // Долю Миколи Зерова, за висловом В'ячеслава Брюховецького [див про це: Зарубіжна література], «накрила полярна ніч і волохатий спокій над безвістю засніжених долин», - тому що інтелігент, енциклопедист, один із найосвіченіших людей «непролетарського типу». Овідій ще в дорозі на заслання почав писати «Сумні елегії» (*Tristia*), зображуючи своє гірке становище. // «Благопосланий патрицій» (так про Зерова говорив Максим Рильський), перекладає на Соловках Вергілієву «Енеїду», «Пісню про Гайявату» Г. Лонгфелло, пише свої «Сумні елегії», читає ув'язненим лекції з античності. Ось такі паралелі, ось такі долі...

Отож, метод тематичної сітки дав змогу глибше зануритися у текст вірша українського поета Миколи Зерова, який образно та мотивно перегукується з поезією та постаттю античного поета Овідія Назона.

Список використаної літератури:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.
2. Зарубіжна література. Тижневик. - № 14 (174), квітень 2000 р. – К.: Перше вересня.

Семантическое декодирование французской поэзии рубежа 19-20 веков.

(Надруковано:

Вишницкая Ю.В. Семантическое декодирование французской поэзии рубежа XIX – XX веков // Зарубіжна література в школах України. – 2010. - № 1.- С. 20-21)

Анализ стихотворения Шарля Бодлера «Предрассветные сумерки»

методом тематической сетки

СХП. ПРЕДРАССВЕТНЫЕ СУМЕРКИ

(из сборника «Цветы зла»)

Перевод Эллиса

Казармы сонные разбужены горнистом.

Под ветром фонари дрожат в рассвете мглистом.

Вот беспокойный час, когда подростки спят,
И сон струит в их кровь болезнетворный яд,
И в мутных сумерках мерцает лампа смутно,
Как воспаленный глаз, мигая поминутно,
И телом скованный, придавленный к земле,
Изнемогает дух, как этот свет во мгле.
Мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний,
Овеян трепетом бегущих в ночь видений.
Поэт устал писать, и женщина - любить.

Вон поднялся дымок и вытянулся в нить.
Бледны, как труп, храпят продажной страсти жрицы -
Тяжелый сон налег на синие ресницы.
А нищета, дрожа, прикрыв нагую грудь,
Встает и силится скупой очаг раздуть,
И, черных дней страшась, почуяв холод в теле,
Родильница кричит и корчится в постели.
Вдруг зарыдал петух и смолкнул в тот же миг,
В сырой, белесой мгле дома, сливаясь, тонут,
В больницах сумрачных больные тихо стонут,
И вот предсмертный бред их муку захлестнул.
Разбит бессонницей, уходит спать разгул.

Дрожа от холода, заря влачит свой длинный
Зелено-красный плащ над Сеною пустынной,
И труженик Париж, подняв рабочий люд,
Зевнул, протер глаза и принялся за труд.
В стихотворении выделяются **ключевые темы-образы:**

свет	сон	видения	жители	Париж
<p>- под ветром фонари дрожат в рассвете мглистом</p> <p>- в мутных сумерках мерцает лампа смутно</p> <p>- как воспаленный глаз, мигая поминутно</p> <p>- телом скованный, как этот свет во мгле</p> <p>- изнемогает дух, придавленный к земле</p> <p>- дрожа от холода, заря влачит свой длинный зелено- красный плащ</p>	<p>- казармы сонные разбужены горнистом</p> <p>- беспокойный час, когда подростки спят, и сон струит в их кровь болезнетворный яд</p> <p>- бледны, как труп, храпят продажной страсти жрицы – тяжелый сон налег на синие ресницы</p> <p>- разбит бессонницей, уходит спать разгул</p>	<p>- мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний , овеян трепетом бегущих в ночь видений</p> <p>- вон поднялся дымок и вытянул- ся в нить</p>	<p>- нищета, дрожа, прикрыв нагую грудь, встает и силится скупой очаг раздуть</p> <p>- и, черных дней страшась, почувяв холод в теле, родильница кричит и корчится в постели</p> <p>- в больницах сумрачных больные тихо стонут, предсмертны й бред их муку захлестнул</p> <p>- рабочий люди</p>	<p>- Сена пустынная - труженик Париж, подняв рабочий люди, зевнул, протер глаза и принялся за труд</p>
<p>Свет еще хранит в себе ночь: мглистый, мутный, сырой, белесый. Он – уже неопределенный : «дрожит», «мерцает», «сливаясь», тонет». Он – как будто только рождающийся, потому как таит в себе утро. Этот свет – больной:</p>	<p>Сон тяжелый, беспокойный. Спят казармы, подростки, блудницы – спит «разгул». Сон равносилен смерти: спящие бледны, «как труп»: он несет «болезнетворны й яд», душит («налег»). Сон – больной, смертоносный.</p>	<p>Жители города - это нищие, больные, рабочие. Их жизнь – страшная, нищая, черная, сумрачная, предсмертная. Они – больные («дрожат, кричат, корчась в постели, тихо стонут, силятся»). Их состояние – в муках рождающее остаток света («скупой очаг»).</p>	<p>Париж – болен (дрожит от холода, влачит, похож на лицо в слезах). Он болен, но он живет, и каждое утро просыпа- ется будить свой больной «рабочий</p>	

как «изнемогающий дух», как «воспаленный глаз», близкий смерти и жизни одновременно.			люди» и принимаетс я за работу. Он – труженик.
--	--	--	--

Все ключевые образы: «свет», «сон», «жители», «Париж» - переплетаются состоянием предрассветных сумерек: они – соединяют жизнь и смерть: болезни, умирания, угасания (дрожь, беспокойство, тяжесть, бледность, болезненность, предсмертные корчи, крики, возбужденность) – с одной стороны, и с другой – рождение света (новой жизни - образ рожениц) и труда (образ рабочих). Париж – символ амбивалентного существования: жизни и смерти в одном.

Анализ стихотворения методом тематической сетки подтверждается исследованием **тропеичных формализаторов** в тексте:

Эпитеты: «свет»: мглистый рассвет, мутные сумерки, скованный, придавленный к земле, сырая, белесая мгла;

Олицетворения: «свет»: фонари дрожат, дома тонут, заря, дрожа от холода, влачит плащ; «сон»: налег, струит яд;

«жители»: бред захлестнул муку;

«Париж»: зевнул, протер глаза и принялся за труд;

Сравнения: «свет»: как воспаленный глаз, изнемогает дух, как этот свет во мгле; «жители»: бледны, как труп

«Париж»: как лицо в слезах.

Анализ стихотворения Поля Верлена «Ночное зрелище»

методом тематической сетки

НОЧНОЕ ЗРЕЛИЩЕ

(Перевод В. Левики)

Ночь. Ливень. Небосвод как будто наземь лег.

В него готический вонзает городок,

Размытый серой мглой, зубцы и шпиль старинный.
 На виселице, ввысь торчащей над равниной,
 Застыв и скорчившись, повисли трупы в ряд.
 Вороны клювами их, дергая, долбят,
 И страшен мертвых пляс на фоне черной дали.
 А волки до костей их ноги обглодали.
 В лохматый, сажею наляпанный простор
 Колючий остролист крюки ветвей простер.
 А там три смертника, расхристаны и дики,
 Шагают босиком. И конвоиров пики
 Под пиками дождя в гудящий мрак небес,
 Сверкая, щерятся струям наперерез.

Городок	Небосвод	Населяющие городок
<ul style="list-style-type: none"> - ночь, ливень - в небосвод готический вонзает городок, размытый серой мглой, зубцы и шпиль старинный - черная даль - на виселице, ввысь торчащей над равниной, повисли трупы в ряд - вороны клювами их, дергая, долбят - волки до костей их ноги обглодали - пики дождя 	<ul style="list-style-type: none"> - как будто наземь лег - в лохматый, сажею наляпанный простор колючий остролист крюки ветвей простер - гудящий храм небес - размытый серой мглой 	<ul style="list-style-type: none"> - на виселице ввысь торчащей над равниной, застыв и скорчившись, повисли трупы в ряд - страшен мертвый пляс на фоне черной дали - там три смертника, расхристаны и дики, шагают босиком - конвоиров пики..., сверкая, щерятся струям наперерез
Городок – старинный, готический. Готика – не только в архитектуре (зубцы, шпили), но и в «состоянии» этого города: дождь, ливень своими «пиками» похожи на шпили домов. Вонзенность, острость – и в образах воронов, долбящих	Небосвод – с одной стороны, жертва страшных событий, творящихся в городке. Он 0 унижен, сражен этим «ночным зрелищем» («наземь лег»), он – «гудит», готов кричать от всего этого, ибо он – «храм». А с другой стороны,	Городок населен конвоирами, трупами, призраками мертвых, смертниками. Все существа в городском пространстве – или мертвы, или приговорены к смерти, их вид – ужасающ: они скорченные, застывшие в смерти, дикие,

трупы, и в волках, гложущих до костей ноги мертвых, и в виселице, торчащей ввысь. Городок – символ тления, ужаса, страха, хищничества, убийства.	небосвод словно выдуман, нарисован, причем – небрежно: краски сажи «наляпаны», «серая мгла» размыта. И в эту размытость, «наляпанность» «вонзается» город в образе «колючего остролиста» крюками его ветвей.	страшные. Они в положении все того же «вонзания»: трупы – торчат на фоне серой мглы, пики конвоиров, похожие на ливень, соревнуются с последним в своем сверкании: кто сильнее прожжет мглу: дождь или виселица.
--	--	--

Ключевые образы стихотворения, действительно, раскрывают страшное «ночное зрелище»: городок и небосвод – соединены, не различимы, они оба – свидетели ужаса происходящего. Цвета сажи и мглы – слиты, размыты и пронизаны вонзенными в них зубцами и шпилями старинного городка, сплетенными с торчащими виселицами, пиками конвоиров, похожими на пики дождя, застилающего «черную даль». И ничего нет живого: городок населён мертвецами, призраками и стражами смерти (конвоирами), все прислуживают дикому «мёртвому плясу», от которого «гудит храм небес», но и к нему уже простирает свои «крюки» смерть. Всё – заражено смертью. Исхода нет.

Список использованной литературы:

Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.

Питання до модульної контрольної роботи №1.

1. Герменевтика як наука про тлумачення текстів.
2. Основні положення рецептивної естетики. «Література як провокація» Г.Яуса.
3. Особливості методики ретельного читання.
4. Поняття тексту: різноманіття концепцій.
5. Традиційні шляхи аналізу художнього твору.
6. Пообразний шлях аналізу твору.
7. Композиційний шлях аналізу твору.

8. Проблемно-тематичний шлях аналізу твору.
9. «Слідом за втором» як один із традиційних шляхів аналізу твору.
10. Традиційні методи аналізу художнього тексту.
11. Віршознавчий аналіз.
12. Творчо-генетичний метод аналізу.
13. Текстологічний аналіз.
14. Театрознавчий аналіз.
15. Біографічний метод аналізу.
16. Бібліопсихологія.
17. Стилістичний метод аналізу.
18. Культурологічний метод аналізу.
19. Психологічний метод аналізу, його зв'язок з біографічним аналізом.
20. Поняття стилю (вузьке та широке розуміння).
21. Поняття ідіостилу.
22. Психоаналіз. Поєднання психологічного аналізу з лінгвістичним.
23. Поєднання психологічного аналізу з соціологічним.
24. Соціологічний аналіз та інші «математичні» методи аналізу художнього тексту.
25. Історико-функціональний метод аналізу.

Змістовий модуль І І

Текстові домінанти у багаточленній координаті «автор – текст – читач».

Семінарське заняття № 3.

Тема: Найуживаніші літературознавчі методи аналізу художнього твору.
Поняття про внутрішню форму слова (2 год.)

План заняття

- 1) Текстуальний аналіз повісті А.П.Чехова «Студент».

2) Лінгвотворчий потенціал внутрішньої форми слова у творах українських та зарубіжних письменників (за вибором студента).

Хрестоматійні матеріали

Антон Павлович Чехов. Студент

Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но .когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой.

Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка, возвращаясь с тяги домой, шел все время заливным лугом по тропинке. У него заоченели пальцы, и разгорелось от ветра лицо. Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки стустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утопало в холодной вечерней мгле. Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не .варили, и мучительно хотелось есть. И теперь, жи-•. маясь от холода, студент думал о том, что точно та-•. кой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Гроз-ном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета -- все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой.

Огороды назывались вдовьими потому, что их содержали две вдовы, мать и дочь. Костер горел жарко, с треском, освещая далеко кругом вспаханную землю. Вдова Василиса, высокая пухлая старуха в мужском полушубке, стояла возле и в раздумье глядела на огонь; ее дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали. Слышались мужские голоса; это здешние работники на реке поили лошадей.

-- Вот вам и зима пришла назад,-- сказал студент, подходя к костру.-- Здравствуйте!

Василиса вздрогнула, но тотчас же узнала его и улыбнулась приветливо.

-- Не узнала, бог с тобой,-- сказала она.-- Бога
тым быть.

Поговорили. Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом няньках, выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка; дочь же ее Лукерья, деревенская баба,

забитая мужем, только шурилась на студента и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой.

-- Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр,-- сказал студент, протягивая к огню руки.-- Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то

была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!

Он посмотрел кругом на потемки, судорожно встряхнул головой и спросил:

Небось была на двенадцати евангелиях?

Была,-- ответила Василиса.

Если помнишь, во время тайной вечери Петр сказал Иисусу: "С тобою я готов и в темницу и на смерть". А господь ему на это: "Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды

отречешься, что не знаешь меня". После вечери Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна. Спал. Потом, ты слышала, :Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били...

Лукерья оставила ложки и устремила неподвижный взгляд на студента.

-- Пришли к первосвященнику,-- продолжал он,-- Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь. Одна женщина, увидев его, сказала: "И этот был с Иисусом", то есть что и его, мол, нужно вести к допросу. И все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно п сурово поглядели на него, потому что он смутился и сказал: "Я не знаю его". Немного погодя опять кто-то узнал в нем одного из учеников Иисуса и сказал: <'И ты из них". Но он опять отрекся. И в третий раз кто-то, обратился к нему: "Да не тебя ли сегодня я видел с ним в саду?" Он третий раз отрекся. И после этого раза тотчас же запел петух, и Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые он сказал ему на вечери... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В евангелии сказано: "И исшед вон, плакася горько". Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...

Студент вздохнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль.

Работники возвращались с реки, и один из них верхом на лошади был уже близко, и свет от костра дрожал на нем. Студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше. И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки. Дул

жестокий ветер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра пасха.

Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение...

Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему -- к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра.

И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, -- думал он, -- связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

А когда он переправлялся* на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, -- ему было только двадцать два года, -- и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла.

Авторська інтерпретація тексту

«Текстовые нити»: внутри текста и за его пределами

(анализ рассказа А.П.Чехова «Студент»)

(Надруковано:

Вишницкая Ю.В. «Текстовые нити: внутри текста и за его пределами (Анализ рассказа А.П.Чехова «Студент») // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. Научно-методический журнал. / Гл.ред. Кудрявцева Л.А. — К.: АУПРЯЛ, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. — 2010. - № 2 (32). — С. 13-17)

Вишницкая Ю.В. «Текстовые нити: внутри текста и за его пределами (Анализ рассказа А.П.Чехова «Студент») // А.П.Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докладов международной научной конференции (Москва, 29 января – 2 февраля 2010 года) / Сост. и ред. Р.Б.Ахметшин, М.О.Горячева, В.Б.Катаев (отв. ред.). — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 160 с. - С. 20-21)

1. Работа с названием рассказа.

[Преподаватель предлагает озвучить свои предположения, о чем это произведение и какой может быть сюжет. Возможны варианты, связанные со школьной, университетской темой, с каникулами, с каким-то происшествием на уроке, занятии и т.п. Прогнозирование возможных событий не комментируется, а просто «нанизывается»].

2. Чтение первого абзаца: *«Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой».*

- Как называется данный структурный элемент композиции рассказа? – Экспозиция.

- Какова роль экспозиции в рассказе? – Экспозиция задает тон, намечает основные темы и мотивы. Чаще всего – экспозиция – полифонична, так как фокусирует в себе завуалированные «мелодии» текста.

- Какие темы вы услышали в начале рассказа? – Две темы: весны и зимы.

- Какой композиционно-семантический принцип положен в основу экспозиции? – Принцип контраста. Двоичная оппозиция представлены парами: весна – зима, светло – темно, звучно – глухо, музыка – беззвучие.

«Весна» объективирована оксюмороном «звучная тишина» (пенье птиц и болотных «жителей»). Даже «выстрел по вальдшнепу» звучит «раскатисто и весело». «Зима» «врывается» в текст «некстати» ветром и ледяным холодом. «Неуют» создается «некстати» и ощущением «покалывания» «ледяными иглами», которыми затянуло лужи. «Зима» словно «зачеркнула» «весну» своей внезапностью: на морфологическом уровне текста это проявляется трижды отрицательной частицей «не»: «некстати», «неуютно», «нелюдимо». Кроме того, неожиданная смена хорошей погоды плохой – и на сенсорном уровне: если «весна» - это полифония звуков: глаголы из лексико-

семантической группы «звучания» («кричали дрозды», «что-то живое жалобно гудело», «протянул один вальдишен», «выстрел прозвучал»), то зима здесь – обострение обоняния: «запахло зимой».

Даже повторяемые и весной, и зимой состояния природы воспринимаются в «контрастных» контекстах по-разному: весной «протянул» и «дуло» - из той же ЛСГ глаголов звучания; зимой «подул (ветер)» и «протянулись (ледяные иглы)» имеют несколько «пространственное» значение, соотносимое и с небом (ветер – вверху), и с землей (лужи – внизу).

3. Чтение второго абзаца: *«Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка, возвращаясь с тяги домой, шел всё время заливным лугом по тропинке. У него заоченели пальцы, и разгорелось от ветра лицо. Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, всё сплошь утонуло в холодной вечерней мгле. Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не варили, и мучительно хотелось есть. И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой»*. Композиционно – это зачин.

- Что, уже известное нам, подтверждает зачин? – Зачин отсылает нас к экспозиции, в которой звучит две контрастные темы, причем вторая появляется «некстати» ассонансом, нарушая гармонию: *«Ему казалось, что*

этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо»

- Что новое вносит зачин? – Появляется герой, завязывается сюжет.

- Что можно сказать из зачина о появившемся в тексте персонаже? – Видимо, он и есть тот студент, о котором будет идти речь, - *«Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка...»*.

- Какая универсальная мифологема несколько раз (а точнее – трижды на лексическом уровне) дает о себе знать и что такое многократное напоминание означает? – Мифологема пути, которая появляется в соседстве с «домом».

- А с чем у нас, как правило, ассоциируется «дом»? – С уютом, теплом, любовью, светом и т.п. – С каким же «домом» мы встречаемся здесь? – С «мрачным» домом, который вбирает в себя весь спектр негативных состояний *«ужаса»*.

- Каким мы видим путь студента домой? –

В пространстве: *«заливной луг»* и *«тропинка»* *«внезапно»* *«раздвинулись»* до безмерной *«пустыни»*, нагоняющей мрак и гнет. Беспредельность *«пустыни»* и ее *«родство»* с *«мраком»* подтверждается троекратным повтором этих контекстуальных синонимов и семантически *«нелокализованным»* наречием *«кругом»*: *Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно... далеко же кругом ... всё сплошь утонуло в холодной вечерней мгле... пустыня кругом, мрак...»*. Так, пространственно *«путь домой»* представляет собой *«блуждание во мраке, в потьме, в пустыне»*.

Во времени *«путь»* тоже не локализован. Сначала перед нами как будто вырисовывается начало пути: *«из дома»*, сопряженное с воспоминаниями: *«Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не варили, и мучительно хотелось есть»*, но потом этот *«домашний»* локус словно бы утрачивает очертания,

размывается и приобретает черты космического, вневременного, масштаба: *«И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».*

Соединение прошлого, настоящего и будущего несколько раз «закрепляется» как на синтаксическом уровне (однородные члены предложения), так и на лексическом (четырежды повторами: *«точно такой же ветер дул... точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета...»*). Характерно, что эта «одинаковость» «разрастается» от «ветра» до «пустыни, мрака и чувства гнета»: то есть макрокосм «растворяется», по сути, в микрокосме (в человеческой душе). Кроме того, повторение 4 раза ассоциируется и с четырьмя ветрами, и с четырьмя сторонами света и т.п., - что является знаком Вселенной, открытого пространства. Последним аккордом, смыкающим границы прошлого, настоящего и будущего, выступает временной ряд глаголов: *«все эти ужасы были, есть и будут»*. Именно мрачное, угнетающее душевное состояние, внезапно нахлынувшее на Ивана Великопольского (как и на природу), повлекло за собой нежелание возвращения домой: *«И ему не хотелось домой»*.

- В чем еще проявляется это, своего рода, нарушение равновесия в природе?
– Дисгармония связана и с течением времени: оно словно убыстряется: *«...самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо»*. Может быть, «природное убыстрение» каким-то образом повлекло за собой и такую убыстренную смену времен в памяти Ивана Великопольского.

- Какой новый мотив появляется в зачине? – Мотив огня как контраста мгле и холоду. Именно к этой точке в пространстве мрака и холодного ветра устремляется студент духовной академии.

4. Чтение текста до последнего абзаца.

- Какой мотив, повторяясь, актуализирует одну из ключевых мифологем, появившихся в зачине? – Мытье посуды (имплицитный мотив очищения), дублируясь, представляет мифологему дома. Так, в зачине – *«Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар...»*, и далее по тексту (развитие действия) – *«...Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали»*.

- Какие значения реализует «огонь» в пространстве «дома»? – Огонь – это домашний очаг, символ уюта, спасения, оберег. Огонь (костер) – это локус-убежище путника. Огонь равносителен мраку, мгле. Сравните: *«...далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, всё сплошь утопало в холодной вечерней мгле»* // *«Костер горел жарко, с треском, освещая далеко кругом вспаханную землю»*. Абсолютные повторы свидетельствуют о семантическом уподоблении, о смысловом родстве этих контрастных колоративов: и огонь, и мгла – одинаково интенсивны.

И именно с помощью «огня» («костра») вводится в рассказ прецедентный текст. Огонь словно перебрасывает мостки из настоящего мира (здесь и сейчас – Иван Великопольский подошел погреться к костру) в прошлое: *«– Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руки. – Значит, и тогда было холодно»* // *«...работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь»*. Понятно, что прецедентным текстом для этого рассказа Чехова является Библия.

- Как объективируется в тексте рассказа библейский текст? – Через цитаты, реминисценции, аллюзии (как явные и завуалированные намеки на

библейские сюжеты, образы, мотивы, а также связанные с ними ассоциации). Именно с образом одного из учеников Иисуса Христа – Петра – связывается несколько мотивов Библии: мотив предательства (Иуды и – троекратного – Петра) и мотив раскаяния. Последним – через мотив очистительного плача – смыкается настоящее вдовы Василисы и то, настоящее (для нас – прошедшее), Петра, когда у обоих – через слезы происходило очищение и просветление души: *«Он третий раз отрекся. И после этого раза тотчас же запел петух, и Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые он сказал ему на вечери... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В евангелии сказано: «И исшед вон, плакася горько». Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...»* // *«Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлинула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез... Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, всё, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение...»*. Но если у Петра были горькие слезы – от безысходной тоски и безмерной печали («глухие рыдания»), то слезы Василисы – светлые, благодарные, что-то «узревшие» там, 19 веков назад.

Иван Великопольский, увидев эту нить между двумя состояниями (предавшего и раскаявшегося Петра и осознавшей всю глубину и величие сопричастности и сопереживания Василисы), протянул эту нить между Тогда и Сейчас, связав всех людей: *«...то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему – к обоим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра»*.

Эта «нить» настолько крепка, что становится «цепью», связывающей прошлое с настоящим, и людей, живущих в разные эпохи, друг с другом: . *«Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».* Это ощущение и открытие единения – просветляет и окрыляет дух: вспомним, каким шел домой холодным ветренным вечером Иван Великопольский, и теперь посмотрим, каким он продолжил путь после минутной остановки у огня: *«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух».*

5. Чтение последнего абзаца.

- Чем, на ваш взгляд, похожи зачин и развязка? – И начало, и конец произведения «сцеплены» мифологемой пути.

- Вспомним, как можно описать путь домой Ивана вначале, в ту ветреную погоду? – Опасный, мглистый, темный, хаотичный, сопряженный с тревогой, тоской, горькими раздумьями о безысходности и извечном повторении мира в его неярких цветах.

- Как же описывается путь Ивана в конце произведения? – Во-первых, это – путь через реку и на гору, что очень символично: река как символ очищения, освобождения, озарения, чистоты; гора – как универсальный символ духовного восхождения и духовного познания. Кроме того, этот путь – целенаправлен, упорядочен, ясен, хотя и наполнен неведомым. Такой путь, руководимый «правдой и красотой», бесконечен, так как время от времени высвечивает цепи то одного, то другого конца. Интересно, что такое «временное соединение» подчеркивается образом переправы на пароме через реку: *«А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли*

главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Таким образом, рассказ «замыкается» вселенской, вневременной цепью, актуализируемой в памяти библейскими событиями. О «замыкании», точнее, об упорядочивании, свидетельствует кольцевая композиция текста, где начало и конец пути – соединены образом «дома» (но если в начале «дом» был негод, а возвращение домой – горько и тоскливо, то в конце «дом» становится *«своей родной деревней»*. К тому же путь здесь даже скорее не «пространственный», а «временной», с одной стороны, и с другой – духовный (образ горы и духовное просветление возле костра после ночного «узнавания» нитей событий и времен).

- А как на лингвистическом уровне текста проявляется эта «цепь», непрерывность? – На синтаксическом уровне развязка – одно предложение с множеством простых предложений и однородных членов.

- Подтвердите текстом, что путь здесь постигаемый духом и внутренним взором. – В последнем предложении – лексемы с «высоким, духовным, божественным, сакральным» значением: *«молодость»*, *«здоровье»*, *«силы»* *«сладкое ожидание счастья»*, *«восхитительная, чудесная и полная высокого смысла (жизнь)»*.

6. Возвращаемся к началу нашего знакомства с текстом, к заглавию. Итак, о чем это произведение? – О постижении глубокого смысла жизни, о радости открытий, о познании мира, людей и себя в этом мире. – Слово «студент» имеет в себе латинский корень глагола «studeo» - «я учу, изучаю, познаю...». Сделаем, вслед за Чеховым, обобщение – данный рассказ не только об Иване Великолепском так как важны не столько аллюзии с Иваном Великопольским - учеником духовной академии, и Петром – учеником Иисуса Петра, сколько важен выход за пределы конкретных образов. Этот

рассказ – о каждом познающем, открывающем, просветляющем себя и других - об Ученике, каким каждый из нас – если захочет – может быть и оставаться всегда.

**ЛИНГВОКРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ СЛОВА
В «РАЗМЫШЛЕНИЯХ О БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ»
Н.В.ГОГОЛЯ.**

(Надруковано:

Вишницкая Ю.В. Лингвокреативный потенциал внутренней формы слова в «Размышлениях о Божественной литургии» Н.В.Гоголя // Збірка матеріалів других Покровських міжнародних просвітницьких читань «Церква в світі: служіння любові», 22-24 жовтня 2009 р.; Полтава: ТОВ «АСМІ», 2009 – 616 с. – С. 200-214)

Святой апостол Иоанн начинает своё **благовещение** формулой, непростительно «растиражированной» в современном мире и почти утратившей сокрытый глубочайший смысл, - «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Так утверждается логотеоцентрическая модель Вселенной: Слово, рождённое Богом, дало жизнь всему.

Именно о Слове как теурге-миротворце размышлял в «Божественной литургии» Николай Васильевич Гоголь. Но если Святой Иоанн благовещал о слове-первопричине мира, то Слово в «Размышлениях» Гоголя выходит «на подмости» социума: оно творит людей и их отношения. Писатель напоминает, что Литургия оглашённых *«соответствует Его [Иисуса Христа] жизни в мире посреди людей, которых огласил Он словом истины»*. Внутренняя форма слова «оглашение» - «**голос**», «слово истины». То есть изначально «**глас**», «голос» - сакрализован, верифицирован (истинен). Огласить – значит «оплодотворить зерном истины», «*семенем святого слова*». Это ритуальное действие «оглашения» соотносимо с мифологическим актом – оплодотворения Небом Земли. «Оглашение» в этом смысле - одновременное действие «отдающего, сажающего зерно истины» Бога и «ловящих» «зерно» душ. Из «семени святого слова» рождается, творится храм – «*духовная Храмина, как твердыня на камне*».

Кроме того, «огласить» - не что иное, как «вымолвить устами», «извлечь истину словом». И направлено это «извлечение истины» вовнутрь: на понимание, изучение, принятие: *«Оглашёнными, от глагола «оглашаю, учу устно», называются, - объясняет Гоголь, - люди, которые прежде чем принять святое крещение, должны изучить истины веры христианской».*

Так «оглашение» представляет собой взаимодействие: брошенное Богом «зерно истины» прорастает в душах верующих словом истины, творящий, будучи и творимым, становится слушающим. Произрастание Божьего слова – «священнодействие».

Вторая часть «Размышлений о Божественной Литургии» Гоголя представляет собой развёрнутую парадигму внутренней формы слова «оглашение», семантически тождественную «слову».

Начало Литургии происходит в алтаре: то есть в центре, в сердцевине храма, откуда исходит самое драгоценное, самое сокровенное.

И в мифологической, и в религиозной традициях алтарь воспринимается как центр мироздания. Алтарь, будучи «домом Бога» [см. об этом: 1: 5], наделяется функцией посредничества между небом и землёй, Богом и человеком, верхом и низом. Алтарь-медиатор чаще всего имеет столбообразную, устремлённую ввысь форму. «Алтарь – это образ Царства Небесного, соответствующий Святому Святым в ветхозаветном храме» [28: 244].

Именно в контексте центричности и медиативности алтаря раскрываются «стержневые» свойства Слова.

«Иерей начинает Литургию возгласением из алтаря: благословенно царство Отца и Сына и Святаго Духа... Это славословие включает в себе и начало и сущность молитв Церкви». Благословение, славословие – слово, несущее (дающее) благо и славящее триединое царство и *«триипостасного Бога»*. Н.В.Гоголь осмысляет такое слово как первопричину и первосущность общения с Богом. В славословии и благословении происходит не только единение с Богом, но и людей друг с другом. А троекратное «аминь», как

замечает писатель, свидетельствует о том, что *«все мы, собравшиеся в храм Божий, одинаково мыслим, чувствуем и исповедуем»*. В единении сердец *«мы обращаемся потом с молитвами и прошениями нашими к Богу»*.

Троекратность – один из доминирующих знаков Божественного присутствия (*«Троекратно певцы поднимают сие пение, чтобы оно зазвучало вслух всем. Священник в алтаре, моляся тайною молитвой сего **тр**исвятого пенья, три раза поклоняется перед престолом и три раза повторяет в себе: Святый Боже, Святый крепкий, Святый бессмертный, помилуй нас! И вместе с ним, повторив в себе **три** раза ту же Трисвятую песнь, диакон три раза поклоняется с иереем перед святым престолом»*) – проявляется и в «троичном возгласении» *«истинно так!»*. Возгласение – составная **молитвословий**. Именно в молитве – в состоянии сложенной «игры» душ – происходит отождествление Слова, голоса и сердца, когда *«души наши как хорошо настроенные струны органа»* могут *«чутко отзываться на всякий возглас, на всякое молитвословие...»*. О главенствующем значении слова в молитве говорится и в «Библейской энциклопедии» Архимандрита Никифора» «Молитва вообще есть возношение ума и сердца к Богу, являемое благоговейным словом человека к Богу» [7: 484].

Возгласение в Литургии – **славословие** Богу: *«С клироса громко возглашаются во всеуслышание блаженства, возвещённые Евангелием Христовым»*. Так, слово (оглашение истин) смыкается с благом, благодатью, благостью: «Блажени нищие духом», «плачущие», «кротцыи», «алчущие и жаждущие правды», «милостивии», «чистии сердцем», «миротворцы», «изгнани правды ради».

Гоголь по-своему глубоко понимает эти блага Божьи. И снова внутренняя форма слова эксплицируется авторскими толкованиями.

Интересной является трактовка внутренней формы слова «правда»: **«правда»** размыкает «социальные границы» (я – другие люди): понимание писателем «жаждущих правды» соотносится с погружением в мир себя и в мир Бога: *«...блаженны алчущие небесной правды, жаждущие*

восстановить её прежде в самих себе». Таким образом, границы «я» - разомкнуты до «я – Бог» и «я – я».

Кроме того, «правда» выстраивает ассоциативные, парадигматические связи с другой нравственной категорией: «добродетелью»: *«Под **правдою** здесь надобно разуметь собственно **оправдание** перед Богом добрыми делами, **праведность**»*.

Характерно, что «правда» как благодеяния, благотворительность размыкает рамки своей внутренней формы в контексте христианских символов «Царские врата» и «престол»: *«Здесь торжественно открываются Царские врата, как бы врата самого царствия небесного; и глазам всех собравшихся предстает сияющий престол, как селенье Божией славы и верховное училище, отколе исходит и нам познание истины и возвещается вечная жизнь»*.

Сакрализация «**Царских врат**» многократно подтверждается семантикой «**святости**»: «**святилище**», «**святый вход**», «**Святые (ворота)**», «**святое (Евангелие)**». В «Литургии верных» «Царские врата» открываются перед верующими, верно служащими Богу, в минуты произнесения молитвы: *«Царские врата разверзаются перед этой молитвою, и иерей зрится молящимся с воздетыми гору руками»*, после чего возносится *«Херувимская песнь»*. Размышляя о Литургии верных, Гоголь вводит «Царские врата» в охранительно-обереговой контекст: *«Врата Царские затворяются, как бы двери гроба Господня: завеса над ними задерживается, как кустодия, приставленная ко гробу»* (и ниже – в примечании – *«как камень, запечатанный кустодиею, т.е. стражею, приставленной ко гробу»*).

Символика Врат и Престола как центральных, осевых, доминирующих атрибутов теистического мира эксплицируется медиальной моделью. «Центробежность» и «устремленность вверх» на лексическом уровне проявляется многократными упоминаниями «середина храма» и служителей Божиих Ангелов «Чинов небесных». «Восшествие» здесь «раздваивается», «устремляясь» вверх (к небу) и «устремляясь внутрь» (в Царские Врата), что

«соединяется» в устремленности к Богу. Это горизонтально-вертикальное «**восшествие**» маркируется словоформами с приставкой “**вос-**“, (“**воз-**”), осмысляемой в теистическом контексте: *«Дав ему поцеловать святое Евангелие, диакон несет его в алтарь, но в Царских вратах останавливается и, **возвысив** его в руках своих, **возглашает** <...> Собрание молящихся, **воздвигаясь** духом, вместе с хором **взывает** <...>».*

Престол в «Размышлениях...» именуется «*горним местом*», напоминая еще раз о теистическом верхе, о Горе как центре мира. Соединение словоформ «престол» и гора («**горнее место**») дало «*горний престол*», вербализируемый далее по тексту в Гору Блаженств.

Одновременно «вверх-направленная» вертикаль «поддерживается» еще одной нравственно-духовной категорией: «**прощением**». Гоголь понимает ее в контексте «**прямоты**»: «<...> *возглашает: Премудрость!* Указуя сим на премудрость, благовещенную миру чрез Евангелие, и вслед затем *Прости!* Чем возбуждает к благоговейному стоянию» - «Слово «**Прости**» от **простой, прямой**, значит стойте **прямо**, будьте внимательны».

Все эти экспликатемы, входящие в парадигму «правды», имплицитно «внутренний стержень» как доминанту «я», как «путь к Богу и к себе». На осевую, стержневую семантику указывают и универсальные христианские символы «алтарь», «престол», «врата», и индивидуально-авторская модель «**правдивой жизни**»: с жаждой небесной правды, оправданием перед Богом добрыми делами, праведностью и всепрощающей любовью: «...где святится Божие имя, там всем хорошо, там, значит, все в любви живут, ибо любовью только святится имя Божие. – Словами, *да придет царствие Твое!* Призывается царство правды на землю; ибо без прихода Божия не быть правде, ибо Бог есть правда». Еще одним из важных условий праведного пути Гоголь считает «сердечное внутреннее исповедание, которое должен всякий совершать внутри самого себя».

И все это совершается в храме, являющимся символом опоры, духовным стержнем.

«Духовная храмина, как твердыня на камне» - высшее, сакрализованное соединение духа и материи – выстраивает ассоциативную «стержневую» вертикаль и дешифруется с помощью ороморфного кода: «Всякий верный стремится быть тем и слушающим, и творящим вместе, которого Спаситель уподоблял мужу мудрому, строящему храмину не на песке, но на камени; так что, если бы тут же, по выходе из церкви, набежали на него дожди, реки и вихри всех бедствий, его духовная храмина осталась бы неподвижно, как твердыня на камне».

Таким образом, происходит абсолютное отождествление «горнего места» как центра Макрокосма, Вселенной и «духовной храмины» как центра Микрокосма: «вытягиваясь» в вертикаль, локусы переходят в разряд медиаторов мифологемы «храм», которая является центром «пути».

Первая ассоциация, вызванная словом "**храм**", связана со значением "сакральный", "священный". Они – производные от латинского слова sacer- "проклятый", "святой", "священный". Одно понятие – два противоположных значения: "освященное присутствием божества" и "то, соприкосновение с чем для человека запрещено". Э.Бенвенист в Словаре индоевропейских социальных терминов замечает, что лат. sacer включает в себе представление, которое для нас является наиболее точным и специальным выражением "священного". Именно в латыни наиболее отчетливо проявляется различие между профанным и сакральным. Но в латыни обнаруживается двойственный характер "священного": это и посвященное богам, и отмеченное неистребимой запятнанностью, величественное и вызывающее ужас. Это двойное значение свойственно sacer, и оно способствует различию sacer и sanctus – "священный, святой", поскольку слово sanctus никоим образом не затронуло этой двойственности [4: 347].

Н.М.Костомаров замечает, что храмы языческих народов значили не то, что теперь у нас церковь; храмы не стояли в каждом селе, а находились в немногих местах, почитавшихся особенно священными [14: 254].

Храм часто ассоциировался с небесным сводом, именно в силу своей амбивалентности: в нем, как и на небе, обитали светлые и темные силы. Светлые, облачные крепости – храмы облагали ночеподобные, темные тучи (демоны зимы). Так, когда создавались первые христианские сооружения – более или менее замечательные по своей громадности (многочисленные предания о постройке великанами облачных крепостей), – ожесточалась борьба высших и низших сил природы: великаны и черти употребляли всяческие усилия, чтобы помешать этому: бросали в них камнями и прочим [2: 664].

В христианстве храм как сакральное культовое сооружение, место, где человек общается с богом [21: 365], именуется церковью, собором, Домом молитвы, Домом Господним, Домом Божиим, царскими чертогами [26: 167]. Атрибуты храма (алтарь, крест) часто в народной традиции становились уподоблением артефактов дома. Так, символически осмыслен стол как "престол божий". На всей восточнославянской территории широко распространены формулы типа "стол – то же, что в алтаре престол, а потому и сидеть за столом и вести себя нужно так, как в церкви". "При этом нужно учесть, что сам церковный престол представляет собой исторически стол, алтарь, на котором совершалось жертвоприношение, принявшее в христианстве облик евхаристии. Согласно религиозным представлениям, престол – трон Бога, на котором таинственно присутствует сам Господь-Вседержитель" [3: 135].

Храмы как места совершения таинств и общественных молитвенных собраний способствовали нравственному сближению между людьми, воспитанию духа любви и братства, совершенствованию их и сближению, соединению с Богом. Видимую церковь отождествляли потому с церковью веры и добродетели. Именно с церковью разрабатывались учения о спасении [19: 319].

Кроме нравственно-воспитательной функции храмы выполняли еще и охранительную: "они являлись своеобразным духовным покровом того

города, в котором стояли, защищали его от нечисти, зла; часто победа, одержанная над врагами, приписывалась богу, помогшему ради святости храма" [10: 87]. Сакральная природа храма подтверждается и своеобразной "реакцией" его на зло мирское: известны легенды об оползновении (исчезновении, уходе) храма: Китежские церкви ушли (под землю) от Батыя и, сменив таким образом свое место, остались жить; см. еще легенды о ходячих церквях, о церквях, уходивших от нечестивых турок.

Другой охранительной природой храма является его опоясывание свечой, полотном. Таким способом его словно окружали, замыкали храмовое пространство от красных (западных) врат. Н.И.Толстой уточняет, что "опоясывание" храмов отражает антропоморфные народные представления: сакральные постройки одухотворены и живы, как люди, как живая человеческая плоть [23: 10].

Духовно-охранительное назначение храма лежит в основе верования в церковь как духовное тело, имеющее одну главу – Христа и одушевленное одним Духом Божиим [22: 5-6]. "В благодати Божией, всегда пребывающей в истинной церкви Христовой, – разъясняет Библейская энциклопедия, – мы убеждаемся, во-первых, тем, что глава ее есть Богочеловек Иисус Христос, исполненный благодати и истины (Иоанн.1.14) и исполняющий благодати и истины тело свое, то есть Церковь (Иоанн.1.17)..." [7: 5-6]. Это догматическое положение церкви, согласно которому Христос есть глава Церкви, а Церковь есть Его Тело, перекликается с аниматическими представлениями о храме [22: 103].

Неслучайно поэтому именование неба Церковью, а храма – "земным небом" [28: 505]. Потому храм и называли небесным, сверхчувственным, внутренним (то есть глубоко личностным, как вера в Бога) [19: 107-108]. "Храм, символизирующий землю, с куполом – символом неба – осмысливается как модель мироздания, которое, согласно религиозным воззрениям, – творение Божие. По тем же воззрениям храм символизирует человека, также являющегося творением Бога... Храм призван проповедовать мысль о

небесной награде человеку, следующему наставлениям церкви" [27: 505]. Прямая ассоциация храма с небом находит свое подтверждение и в том, где строятся храмы. Это – или места, где прежде стояли кумиры (языческие боги), или – возвышенные места [12: 134].

Храм можно назвать медиативно-космическим локусом: он связывает онтологическую вертикаль земли и неба: "он не только представляет собой *imago mundi*, но и является земной репродукцией одной из моделей высшего мира" [29: 43]. Этот "дом богов", будучи сакрализованной "копией небесного архетипа" [29: 44], защищает все земное, вещественное пространство "от всякой земной порчи" [29: 44], он воспроизводит "небо" на "земле".

И эта вертикальная проекция осуществляет моделирование "духовных" артефактов, обладающих "повышенной символичностью" [15: 117], а значит – мифологическим контекстом. Так, на пути к центру все вещи вступают в своеобразную игру мифокосмогонических смыслов, репрезентирующих тот "сакральный образец" [30: 70], который и переводит ее из мира профанического в сакральный. "И в этом случае сам центр становится тем источником, который во многих отношениях определяет структуру всего пространства ("сакрального поля")" [11: 486]. Именно центр распределяет артефакты по шкале семиотичности и ценности. Высвечивается иерархическая структура дескрипторных спектров мифологем: так, внизу сосредотачиваются мифосимволические дескрипторы и психологические ассоциативы, реализующие мотив смерти, зла; антропо- и зооморфными кодами дешифруются дескрипторы так называемого "срединного уровня"; вверху же вертикальной ценностной оси – дескрипторно объективированная "жизнь" и "святость". "Местом эпифании, удостоверяющим высшую его сакральность, является центр горизонтальной плоскости – храм" [11: 486]. Кроме того, в вертикальном разрезе Вселенной храм представляется "небесным концом", абсолютным верхом, конечной точкой пути.

«Духовная храмина», локализованная в центре микромира и разлитая в пространстве (Бог – везде): «*Аз есмь храм*», с одной стороны, способна

локализоваться в человеческой душе, став центром микрокосма; с другой – не локализуема в пространстве: *«Церковь Христова не прикрепляется ни к какому исключительно зданию, городу или месту, но, как корабль, носится поверх волн сего мира, не водружая нигде своего якоря: ее якорь на небесах»*. Сопоставляясь с кораблем, храм («церковь Христова») реконструирует языческую и христианскую ипостаси образа корабля.

Словари русского языка [см. например: 9: 803; 20: 263; 25: 510] толкуют "корабль" и "ладью" как главные средства передвижения водным путём [см. 12: 280-295]. Потому главной его функцией является перенесение людей с берега на берег. И в этом своём предназначении корабль уподоблялся зооморфным существам: коню, соколу, плавающему животному. "Оживотворение в корабле" [8: 250] проявлялось, прежде всего, в том, что он снабжен носом. "Носовое украшение, вырезанное из дерева, представляло собой зооморфную фигуру – быка, коня, птицы феникса или бюст богини. Эта традиция ведёт своё происхождение со времён, когда суда посвящались богиням... Поскольку считалось, что в фигуре заключалась душа судна, к ней относились с большим уважением" [28: 240]. Звериный облик корабля словно манифестировал пространственную горизонталь, которая пересекалась бегущим (плывущим) зверем. Отождествление же с птицей, в том числе наиболее распространенной в сказочной и мифологической традиции – с соколом, кроет в себе древнейшее русско-этническое восприятие моря "как пространства, связывающего не только континенты, но и небо и землю" [18: 189].

Таким образом, корабль реализует пространственный горизонтально-вертикальный путь.

Кроме того, перенесение с берега на берег предполагает и реализацию двоичной мифологической оппозиции "свое" и "чужое", восходящей к более общей: "жизнь" – "смерть". "Это водное транспортное средство, призванное облегчить переход души усопшего из мира людей в мир посмертного существования, неразрывно связано с восприятием загробного мира как

места, отдаленного от этого света преградой в виде реки мертвых..." [28: 237-238]. И не случайно перевозивший души мертвых корабль означал смерть [24: 372, 314; 6: 21].

Лодка, переправляя язычников в загробный мир, проходила несколько "дверей". При этом значение "корабль" нередко уравнивалось со значением "человек" [16: 194]. Образ в этом контексте эксплицировал противоположный "смерти" член оппозиции: "жизнь": "двигаться, передвигаться" > "река, вода" (символ спасения, второго рождения) > "душа" ("человек") > "новый, свежий" ("воскресший к жизни из смерти" или "перешедший к смерти из жизни") [16: 194].

Так "ладья" представляет собой амбивалентный образ "гибели-воскрешения": умереть, чтобы возродиться [см. 17: 33].

Бессмертным и непотопляемым корабль считался в том случае, если на нем была своеобразная метка священного: "если на его борту избранные герои-предки или святые" [18: 189]. И потому мифопоэтическая традиция знает несколько кораблей-символов. Библейский текст реализует символику спасения в образе "Ноева ковчега" [см.: 7: 407, 851]. Ноев ковчег – это "самый древний корабль-символ. Корабль является миром в себе, одновременно цельным и отграниченным. Это странник в космосе, в стихии" [28: 239]. В западноевропейской традиции образ Ноева ковчега воплощается в архитектуре церковного здания [см. там же: 238].

Само строительство корабля (особое дерево, ритуал с украденным бревном, жертвоприношение в виде монет, молитвы и другие символические ритуалы [см. об этом: 28: 240]) было направлено на то, чтобы корабль имел счастливую морскую судьбу. И, как следствие, корабль, плывущий по морю, воспринимался как образ судьбы [18: 188].

На медиальную природу «храмины» и «горнего места» указывает также один из атрибутов «дома» («храма») – «дверь», являющаяся по своей природе медиатором между мирами (здесь между мирами теистического верха и профанического низа; «Царством небесным» и земной юдолью).

Кроме того, о сакрализации «двери» свидетельствует символическое отождествление: «*Аз есмь дверь*» («... нет других дверей в царство небесное, кроме отверзтых Иисусом Христом, сказавшим: *Аз есмь дверь*»).

В «Размышлениях...» мифологема «дверь» дешифруется в православном контексте на срезе медиаторов. В мировой мифологической традиции двери (как и окна), являющиеся входом / выходом, манифестируют границу между «своим» и «чужим», между внутренним и внешним, соединяет микро- и макромиры, которая всегда напряжена, принадлежит сразу двум мирам.

Путь к "границе" – "дальний, опасный", ибо и сама граница – укреплена, часто – непроницаема. И поэтому дверь и окно призваны одновременно запирать границу, обеспечивать ее непроходимость, чтобы устранять нежелательные контакты, могущие навредить обитателям дома, и открывать ее в случае необходимости. Таким образом, маргинальные объекты, к которым принадлежат окно и дверь, являются и запором, и каналом связи между двумя мирами, причем – фильтрующими объектами, задерживающими нежелательные, пагубные интенции внешнего мира, ведь на границе двух миров (внешнего и внутреннего) концентрируются хтонические силы. Отсюда – особая семантическая напряженность входа/выхода, связанная с переходом.

В «храмине духовной» есть «двери сердец», открытые для любви и божьих дел и закрытые для «духа вражды», и «двери уст и ушей», призванные пропускать Божье слово: «Стоя на амвоне, диакон, как было у первых христиан, призывает всех ко взаимной любви словами: *Возлюбим друг друга, да единомыслием исповемы...* Призывание диакона продолжает и оканчивает лик поющих словами: *Отца и Сына, и Святаго Духа, Троицу единосущную и нераздельную*. Ибо, не полюбивши друг друга, нельзя полюбить Того, Кто весь одна любовь, полная, совершенная».

Еще одним символическим атрибутом «храма» в «Размышлениях...» Гоголя является образ стены. Стена, также манифестирующая границу

«своего» и «чужого», символизирует надежность, защиту, переходя в разряд берегов. Поэтому не случайным является введение Гоголем в текст «Божественной Литургии» метафоры *«Иерусалимских стен»* как духовного, божественного берега от земных искушений и бед: *«... пока сам Бог не воздвигнет, не оградит душ наших Иерусалимскими стенами от всяких плотских вторжений, мы не в силах вознести Ему ни жертв, ни всесожжений, и не подымется кверху пламень духовного моления, разносимый посторонними помышлениями, набегом страстей и вьюгой возмущения душевного»*.

Демииургом (образом, принимающим на себя функции глашатая истины) во время Литургии является **«колокольный звон»**, звуко-символизирующий центр пути: *«На колокольных раздаётся звон, да возвестится повсюду страшная минута, чтобы, где ни услышал бы о том человек, находится ли он на ту пору путником в дороге, обрабатывает ли землю полей своих, сидит ли даже в тюремных стенах, или на одре тяжкой болезни, чтобы отовсюду мог в эту минуту вознести моление в Господу о спасении своем и о том, да не в суд и во осуждение будет страшное таинство сие кому-либо из его братьев»*.

Колокол принадлежит к культурному пространству, впитывающему в себя сакральные представления о "чистом/нечистом" времени, т.е. колокол как бы устанавливает соотношение сакрального и профанического, в какой-то мере регулирует степень космологизации объектов сферы быта [см. об этом 31: 31].

Неоднородный мир "набегающих" друг на друга объектов, явлений, событий, состояний максимально "сгущается", "собирается" в одной точке – звуковом центре Вселенной, где все профаническое по своей природе начинает подчиняться космическому закону Порядка и Гармонии. Праздничный колокольный звон освящает мирское пространство, и он, "втягиваясь" в сакральный центр, сам приобретает статус "священного локуса".

Именно праведный путь является мерилем истинного христианина, не просто услышавшего, но и взрастившего в себе «семя святого слова». Если в начале 2 части «Размышлений о Божественной литургии» Гоголь размышляет об **оглашенных** как о «слышащих» слово Божье, «готовых принять это слово», т.е. прикоснувшихся к Богу, «оглашенных Христиан», то в конце своих раздумий он переносит смысловой акцент на крайнюю точку аксиологической координаты: «оглашенный» уже отождествляется с «плотским». Таким образом, **внутренняя форма слова «оглашенный»** эксплицируется синонимическим рядом «неправедный, грешный»: «...всякий присутствующий, помышляя, как далеко он отстоит и верой, и делами от верных, удостоивавшихся соприсутствовать трапезе любви в первые веки христиан, видя, как он, можно сказать, только **огласился Христом**, но не внес Его в самую жизнь, только что слышит разум слов Его, но не приводит их в исполнение, и еще холодно его верование, и нет огня всепрощающей любви к брату, поедающего душевную черствость, - соображая все сие, всякий из присутствующих сокрушенно поставляет себя в число оглашенных и на призвание диакона: *Помолитесь, оглашении, Господеви!* От глубины сокрушенна сердца взывает: *Господи, помилуй!*». Так, «оглашенный Христом», услышав слово Божие, но не приняв, не пропустив его через себя, - не кто иной, как «плотский» человек, оглашенный, не готовый присутствовать при священнодействии. Такое «расщепление» ВФ слова – признак амбивалентного мироустройства, одновременного сосуществования духа и плоти, греха и святости, пассивного и действенного.

И именно на этом «расщеплении» и держится бинарная оппозиция «слова» и «действия», которая смыкается в ритуальном действе «сеяния и взращивания зерна истины»: попадая в одну почву, зерно, не поливаемое и не лелеемое, быстро увядает, загнивает («оглашенные Христом» лишь слышали слово, глас); постоянно же питаемое Божьим словом и праведностью, зерно произрастает истинными Божьими делами

(«оглашенные Христом» «вносят Его в самую жизнь», «приводят [Его слова] в исполнение»).

Показательным является то, что **«оглашенные словом истины»** должны, по убеждению Гоголя, не замыкаться в своем мире, «лелея Божье семя», а наоборот – постоянно поддерживать в себе «огонь всепрощающей любви к брату». Так, истинно «оглашенный» - благоденствует, творит добро, а не только славословит.

Таким образом, ВФ слова «оглашенный», объективируя целый ряд мифосимволических срезов универсальных констант бытия: психологических ассоциативов, символов, медиаторов, локусов, атрибутов, и размыкает мир на оппозитивные пары, и смыкает его в амбивалентных образах. Являясь смысловой доминантой, индивидуально-авторская категория «оглашенности» организует вокруг себя все текстовое пространство второй части «Размышлений о Божественной Литургии»: ВФ слов «правда», «память», «прощение». К тому же экспликаты «оглашенности» реконструируют христианский космогонический миф (слово как первопричина творения) и ритуально-магическое теургическое действо («сеяние Слова»).

Весь текст «Размышлений...» представляет собой авторскую модель Вселенной как храма [см. об этом:28: 244] и человеческой жизни как «вечной Литургии» [см. там же]: «Действие Божественной литургии велико, зримо и воочию совершается в виду всего света и скрыто. Если только молящийся благоговейно и прилежно следит за всяким действием, душа его приобретает высокое настроение, заповеди Христовы становятся для него исполнимы, иго Христово благо и бремя легко. По выходе из храма, где он присутствовал при Божественной трапезе любви, он глядит на всех, как на братьев...».

Цитаты по изданию:

Гоголь Н.В. Размышления о Божественной Литургии. – Киев, 1999. – 143 с.

Список использованной литературы:

1. Адамчик В.В. Словарь символов и знаков. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 240с.

2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. – Т. 2, 1994. – 784 с.
3. Байбурин А.К., А.Л.Топорков. У истоков этикета (Этнографические очерки). – Л., 1990. – 166 с.
4. Бенвенист Эмиль. Словарь индоевропейских социальных терминов. Пер. с французского. – М., 1995. – 453 с.
5. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / Пер. С фр. А. Калантарова. – М.: Астрель; АСТ, 2006. – 158 с. – Cogito, ergo sum: «Университетская библиотека».
6. Бернштейн Д.К. "Белая архитектура" с точки зрения самоидентификации этнического сознания // Этническое языковое самосознание (Материалы конференции. Москва. 13-15 декабря 1995 г.). Отв. ред. В.П.Нерознак. – М., 1995. – 172 с. Библейские мотивы (Рисунки Гюстава Доре). – СПб., 1896. – Вып. 1. – 160 с.
7. Библейская энциклопедия. Иллюстрированная полная популярная. Труд и издание Архимандрита Никифора. Репринтное издание. М.: Терра, 1990. – 902 с.
8. Буслаев Ф.И. Преподавание отечественного языка: Учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности "Русский язык и литература". – М.: Просвещение, 1992 – 512 с.
9. Всероссийский словарь-толкователь, составленный несколькими филологами и педагогами под редакцией В.В.Жукова. – СПб., 1894. – Т. 2. – С. 577-1152.
10. Глазунов П. Храмы, построенные Святым Владимиром и другими в его время. – К., 1888. – 876 с.
11. Из работ московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой. – М.: "Языки русской культуры", 1997. – 896 с.
12. История культуры Древней Руси. Домонгольский период. 1. Материальная культура / Под ред. Н.Н.Воронина. – М., Л., 1951. – 486 с.
13. История культуры Ю.Липперта / Пер. с нем. А.Острогорского и П.Струве. – СПб., 1907. – 402 с.
14. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики і літературознавства. – К., 1994. – 384 с.
15. Лотман Ю.М. О семиотическом механизме культуры // Антология мифопоэтической мысли / Авт.-сост. С.П.Мамонтов, А.С. Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – 352 с.
16. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. – 416 с.
17. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», Т.2. К-Я. – 719 с.
18. Новикова Т.А. Сокол – корабль и разбойничья лодка (к эволюции "разбойничьей" темы в русском фольклоре) // Фольклор и этнографическая действительность / Отв. ред. А.К.Байбурин. Сборник. – СПб., 1992. – 202 с
19. Общая история европейской культуры / Под ред. М.Гревса, В.Ф.Зелинского и др. – Т. 5 "Раннее христианство". – СПб.; Т. 6. – СПб. – 467 с.
20. Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений). Составил священник магистр Григорий Дьяченко. Репр. воспр. издание 1900 г. – М., 1993. – 1120 с.
21. Релігієзнавчий словник / За ред. проф. А.Колодного. – К., 1996. – 389 с.
22. Толстой Н.И. История и культура. Тезисы. – М., 1991.
23. Толстой Н.И. Язык и народная культура (Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике). – М.: Серия "Традиционная духовная культура славян". Издательство "Индрик", 1995. – 511 с.
24. Толстой Н.И. Избранные труды. Том 1. Славянская лексикология и семасиология. – М., 1997. – 519 с.
25. Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка. Перевод с нем. и дополнения О.Н.Трубачева. – Издание второе, стереотипное. – Т.1 – М., 1986. – С. 526.

26. Христианство. Энциклопедический словарь / Под ред. С.Аверинцева. Т. 1. – М., 1993. – 863 с.
27. Христианство. Словарь / Под ред. Л.Н.Митрохина. – М., 1997. – 559 с.
28. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, Харьков: Торсинг, 2006. – 591 с.
29. Элиаде Мирча. Священное и мирское / Пер с фр., предисловие и комментарии Н.К.Гарбовского. – М., 1994. – 144 с.
30. Этнографическое изучение знаковых средств культуры / Отв. ред. А.С.Мыльников. – Л., 1989. – 208 с.
31. Этнознаковые функции культуры / Отв. ред. Ю.В.Бромлей. – М., 1991. – 224 с.

Семінарське заняття № 4

Тема: Найуживаніші методи аналізу художнього тексту: культурологічний та семантичний виміри (2 год.)

План заняття:

- 1) Культурологічний аналіз роману Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель»
- 2) Структурно-семантичний аналіз народної та літературної казки (за «Морфологією казки» В.Проппа) (за вибором студента).

Авторська інтерпретація тексту

Образи матеріально-тілесного низу

у романі Франсуа Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель"

(Надруковано:

Вишницька Юлія. Карнавальний світ. Система уроків за «Гаргантюа і Пантагрюелем» Франсуа Рабле // Зарубіжна література. Бібліотека тижневика. Книга п'ята – число 13 (125), 1999. – сс. 61 – 64.

Вишницькая Ю.В. Образи матеріально-тілесного низу в романі Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» // Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка. Психологія: Зб. Наук. Пр.: / Редкол.: Огнев'юк В.О., Бех І.Д., Хоружа Л.Л. – К.: Університет, 2008. - № 10 (част. 1). – 104 с. – сс. 21-25).

"Гаргантюа і Пантагрюель" – твір складний, без знання культурологічного тла читається і сприймається важко, а подекуди навіть дивно. Тому вимагає культурологічного декодування. Таким тлом-кодом для розуміння текстового простору роману Франсуа Рабле є народна культура середньовіччя і Ренесансу.

М.Бахтін у своїй книзі "Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу" подає розгорнуту картину **карнавальної культури..**

Середньовіччю притаманне світосприйняття крізь призму гри: саме життя розіграє іншу форму свого існування - карнавал, який не обмежений сферою мистецтва, а має всесвітній обшир.

Карнавал – це святкове життя, яке стає таким лише коли до звичного – повсякденної праці і відпочинку – приєднується надбудоване: зі сфери духу. Саме **сакралізація буденності** зумовлює особливе карнавальне світоіснування. На відміну від офіційного свята карнавал маніфестує тимчасове визволення від існуючого ладу, відміну всіх привілеїв, норм, правил. Відміна під час карнавалу всіх ієрархічних залежностей призводить до того, що людина ніби перероджується для нових, "космізованих" стосунків.

1. Народжується новий тип взаємин між людьми: карнавально-брутальний (напр., поплескування по животу, вживання фамільярно-побутової мови, навіть непристойностей; лайки). Усе це було сакралізовано; нині початковий сакральний зміст загублено.

2. Карнавальній культурі властива логіка "навиворітності", "навпаковості", логіка безперервних зміщень верху і низу (профанація, зниження). Це **перевага матеріально-тілесного начала життя**: образів самого тіла, їжі, пиття, статі. Ці образи до того ж перебільшено-гіперболізовані.

Так виникає особливий тип світогляду: **гротескний реалізм**. Матеріально-тілесне начало у гротескному реалізмі подане у всенародному, святковому та утопічному штибі. Тіло й тілесне життя одержують тут космічний розмах, це зовсім не тіло і не фізіологія у вузькому і точному сучасному сенсі. Домінує в усіх цих образах матеріально-тілесного **життя рясна плодовитість, бучний ріст, що вихлюпує через край, достаток**. Серед особливостей гротескного **реалізму – зниження**: переведення всякої

високої церемонії й обрядовості у матеріально-тілесний план. Отож "верх" і "низ" мають тут певне топографічне значення: верх – це небо, низ – земля. Земля поглинає (могила, черев), а також народжує і відроджує (материнське лоно).

У власне тілесному аспекті, який ніде чітко не відокремлюється від космічного, верх – це обличчя (голова), низ – живіт, зад, статеві органи. Таке топографічне значення верху і низу є характерним для гротескного реалізму. Таким чином, "перевертання" тілесної могили вгору – "нове народження" – призводить до встановлення особливого принципу – амбівалентності (поєднання в одному протилежних начал).

В Ермітажі є дивні фігурки вагітних усміхнених бабусь. У старовинних образах втілене поняття циклічного **амбівалентного часу** природного і біологічного життя: зачаття, вагітність, пологи, тілесне зростання, старість, розпадання тіла і т.д. Гротескний образ поєднує два **тіла в одному**: одне – народжене і відмираюче, друге – зачинальне, виношуване, народжуване. Звичайно, з точки зору сучасної естетики, таке тіло – це щось безформне, потворне, страхітливо-смішне.

Гротескний сміх – святковий, адже він – карнавальний, всезагальний, універсальний, амбівалентний.

Щоб краще зрозуміти гротеск Ренесансу, порівняймо:

Романтичний гротеск	Ренесансний гротеск
Ставлення до страшного	
Світ романтичного гротеску - страшний і відчужений од людини. У звичайному і нестрашному враз відкривається страшне (чуже - у своєму)	Страшне - тільки у формі смішних страховиськ
Образи романтичного	Образи зовсім нестрашні

гротеску виражають страх перед світом і передають цей страх читачам	
Мотив безглуздя	
Темний, трагічний відтінок індивідуального відчуження	Святкове безглуздя, весела пародія на офіційний розум, однобічну серйозність офіційного глузду
Мотив маски	
Маска щось прикриває, приховує, обманює	Маска поєднана з радістю змін і перевтілень. Карикатура, гримаса, кривляння - це відповідники ренесансної маски
Образ чорта	
Чорту притаманний характер чогось страшного, меланхолійного, трагічного	Чорт - веселий амбівалентний носій неофіційних точок зору, святості навиворіт, представник матеріального, тілесного низу
Штиб гротеску	
Нічний гротеск	Світлий, весняний, вранішній, ранковий гротеск

Поглянемо, як же відобразилась карнавальна культур Середньовіччя і Ренесансу у творі Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель».

1. Смішно чи страшно?

У Рабле - **смішні чудовиська**.

Їхні велетенські розміри та численність "складників" підкреслює **прийом "абсурдного підтвердження цифрою"**: *"...на камзол витратили тисячу вісімсот ліктів синього оксамиту", "гаман хлопчикові пошили зі шкури слона", "плащ - із дев'яти тисяч п'ятисот дев'яноста дев'яти з лишком ліктів густо-блакитного оксамиту", "на шиї Гаргантюа носив золотий ланцюг, який важив двадцять п'ять тисяч шістдесят три золоті*

марки". Смішать також і дивні історії походження того чи того явища, топоніму: *"Гаргантюа набрав повні легені повітря, щосили дмухнув униз. У місті враз знялася страшенна буря. Вітром знесло і змело двісті шістдесят тисяч чотириста душ, не рахуючи жінок та дітей. <...> Отоді й охрестили місто Парижем, а доти, як твердить Страбон, воно називалося Лютецією..."*. *"Віроломний напасник у жебрацькому одязі пішки попхався далі. По дорозі здибав бабу-ворожку і попросив поворожити. Баба навіщувала, що королівство Пікрохоль повернуть тоді, як рак свисне. Відтоді Пікрохоль пропав, мов у воду впав. Щоправда, ширилися чутки, ніби він у Ліоні то тим, то сим заробляє собі на хліб. Кожного, хто тільки приїздить до Ліона, Пікрохоль питає: чи не свиснув десь рак"*.

Зміщення страшного і смішного відбувається і завдяки **явищу метаморфоз**.

Хтонічний міфосвіт (художній світ померлих, тіней, привидів тощо) розгортає на своєму просторі дивовижні причинно-наслідкові відносини: *"...Ті, хто були на землі володарями, правителями, вельможними панами, на тому світі ледве животіють, нудіють і хто тільки хоче ними попихає. Зате бідняки, а також усі гнані й знедолені там, у Єлисейських полях, купаються в розкошах, карають і милують кого самі схочуть. Хоч би Діоген: ходить у пурпуровій тозі, в правій руці тримає берло. Александр Великий полатав йому штани, однак не вгодив, тож Діоген відлупцював його дубцем - і Александр покірно стерпів наругу"*.

Міфосвіт **хтонічного низу** Рабле можна порівняти з "Пеклом" Данте, але якщо в останнього кола пекла - це й справді страшне, трагічне явище, то раблезіанський "той світ", даючи у принижено-зниженому вигляді образи матеріального гатунку, зводить і трагедію, і комедію в одне: *"Найгірше ведеться на тому світі лихварям. День і ніч бабраються вони в багнюці, шукаючи іржаві шпильки та цвяхи, а потім продають їх. Та які там гроші можна торгувати за той непотріб! За цілий рік - кілька деньє. Дивно навіть, чим вони й живі - адже сидять голодні по три тижні, а то й більше."*

Проте сподіваються, що одного чудового дня вони знову збагатіють. І сміх, і гріх!.."

Метаморфоза пронизує і **світ Міфосну**: *"Панург повідав, що йому приснилась молода дружина, дуже гарна, привітна й весела. Вони з нею любо гомоніли й милувалися. А потім раптом дружина приставила йому до лоба ріжки. І враз обернулась на сову, а він, Панург, на бубон"* . Для раблезіанського тексту дуже характерне явище перевтілення, перетворення. Тому слід визначитись із методом дешифрування образів.

Аналіз тексту "Гаргантюа і Пантагрюель" свідчить, що найпридатніші для розшифрування образів є такі коди.

Зооморфний код:

*"Друже мій любий [до Панурга - Ю.В.], ви **мов** та **миша**, яка влипла в смолу: що дужче вона смикається, то глибше вгрузає..."; "Куди ж вони ділися? - вигукнув я. Адже тепер ви (до Панурга), **як** церковний **пацюк**"; "(Пантагрюель) так заглибився в роздуми, що навіть уряди-годи верещав, **мов осел**, якому надто туго затягнули попруги"; "туди ж (у церкву) приходив його капелан, з ніг до голови закутаний у чорне, **схожий на** настовбурченого **птаха**, і завжди трохи напідпитку"; "(Віщунка) здвигала плечима, ворушила пальцями, плямкала губами, **мов мавпа**, що їсть раків". Окрім простого зіставлення, текст інтегрує і подвійне порівняння: **ченці - мавпи - осли, вівці, коні**: "мавпа не стереже оселі, як пес, не оре плугом поля, як віл, не дає ні молока, як корова, ні вовни, як вівця, не тягне возів, як коняка. Вона скрізь паскудить і скрізь псує - тільки з неї й діла. Отим-то всі її б'ють, всі з нею кепкують. Так само і ченці (я кажу про ченців-дармоїдів..."; **ядра - мухи - хмари**: "Понократе, друже, виламайте мені вербову гілку - буду мух одганяти! А то вони хмарами наді мною крутяться та дзижчать! Йому (Гаргантюа) здавалося, що свинцеві й кам'яні ядра - всього-на-всього мухи та гедзі..."*

Атрибутивний код:

"Тоді Пантагрюель схопив Вовкулака, підняв його над головою, наче довбню, та й почав гатити ним велетів... Пантагрюель знай орудував Вовкулаком - і як палицею, і як довбнею, і як списом, і як шпагою...", "І я порівняв би його військо з музичним органом або з годинниковим механізмом: таке було все в ньому зграйне, доладне, узгоджене й вивірене, що правда, то не гріх!.."

Зооморфний та атрибутивний коди дешифрування образів тексту дають змогу виявити сталі концепти у художній системі Рабле. Зіставлення образів з фізичним, матеріальним началом - ще один із проявів особливостей гротескного реалізму у творі. І звідси - той ефект стирання граней, коли порівняння напрочуд прості, комічні, дивні, а часом навіть абсурдні.

Таке ж саме зниження відбувається і під час дешифрування образів **демонічно-хтонічним кодом** (коли образи порівнюються з чортами, бісами та іншими хтонічними істотами): *"Гімнаст зіскочив з коня і вихопив шпагу. Проте ніхто на нього не нападав - адже вороги гадали, що це **чорт**, та ще й голодний, мов ціла зграя вовків узимку"; "Солдати брата Жана - міцні, мов криця, й відчайдушні, **мов біси**, - стояли несхитно"; "Вони горіли, **наче душі в пеклі**, приречені на довгі муки".*

Таким чином, образи-хтонізми розгортають перед нами картину топографічного низу: земля у своїй амбівалентності: пекло (поглинальна функція землі - хтонічний світ) і реальне буття (зооморфний та антропоморфний світи). Хронотопи померлих і живих пов'язані через образ їжі.

2. Образи матеріально-тілесного низу. Передусім це - їжа. Образ їжі пронизують усі рівні людського життя:

1) Фізіологічний рівень:

"Аби ви тільки знали, як їв Гаргантюа! У всьому краї не знайшлось годувальниці, молока якої вистачило б хлоп'яті. Отож довелося пригнати до замку сімнадцять тисяч дев'яцсот тринадцять корів..."; "Потім Гаргантюа сідав снідати, йому подавали варені тельбухи, печеню, смаженю, шинку, ніжну та м'яку, мов масло, і маску юшку зі скибочками хліба. І він усе

з'їдав"; "Подали вечерю. Чого тільки не було на столі! Шістнадцять смажених волів, тридцять два бички й телиці, шістдесят три молодих цапки, дев'яносто п'ять баранів, триста поросят, двісті двадцять куріпок, сімсот бекасів..."; "Пантагрюеля та його друзів одвели до великої зали, де були накриті столи до обіду. Сказати, що столи вгинались від наїдків - це нічого не сказати".

На фізіологічному рівні проявляє себе **мотив роззявленого рота**: "Побачивши, як Вовкулак, **роззявивши рота**, суне йому назустріч, піднявши свою страхітливую палицю, Пантагрюель метнувся до нього, щоб нагнати страху..."; "А Пантагрюель бігав по шанцях і тим солдатам, що не проснулись, сипав у рот сіль: вони спали, **пороззявлявши пельки**"; "Почувши дзвони, брати Співуни просиналися, скидали чоботи, взували сандалії, сідали під церквою й позіхали, змагаючись між собою хто найширше **роззявить рота** й найгучніше позіхне. Це був їхній сніданок"; **мотив обливання сечею**: "Аж тут його коняка пустила калюжу. І була та калюжа така велика, що затопила все на сім миль навколо. І Ведську діброву також... Коли Гаргантюа в'їхав у ліс, Евдемон доповів йому, що рештки Пікрохолового війська, яким пощастило врятуватися від потопу, заховались у Ведському замку".

2) Тілесно-фізичний рівень.

Мотив фізичної сили: "Я ж сьогодні не снідав і вчора не вечеряв!...Природа сотворила день, щоб ми трудилися, міцнішали, дужчали...Тож час вам підживити свої сили м'яким запашиим хлібом, добрим вином, смачними стравами"; коли "випили води з водограю", "за якусь мить Пантагрюель та його друзі відчували: з ними коїться щось дивне. Кров у жилах погарячішала, побігла швидше. Щоким запашили рум'янцем. <...> Вони випили і за хвилину відчували себе багатирями".

3) Психологічно-духовний рівень.

Мотив фантазії, розуму: Випадок з дерев'яними кінями: "Ой голубе, голубе, меткий ти на розум! Та й на мову, нівроку, гостренький! Будуть з

тебе люди! Пересміявшись, вони пішли в долішню залу, де вечеряв почет вельможних гостей".

Мотив щедрості, подарунків: *"Панург подарував Трібуле свинячий міхур із сухим горохом, дерев'яну визолочену шпагу, баклагу вина і мірку рум'яних солодких яблук"; "Послав Панург і Пантагрюелеві весільного частування - аж п'ять возів. Пантагрюель геть усе поїв і заслаб на живіт; довелося лікаря викликати, і вони, дякувати Богові, його відволодали".*

Мотив радості, насолоди: *"Спасибі тобі, Боже, за те, що дав мені такого гарного, такого веселого синочка, як сонечко ясне! Ах, який я радий!.. Годі журитися, годі тужити! Гей, слуги, розстеліть обруси, принесіть вина, сполощіть чари й келихи..."*

Відміна ієрархічних відносин у суспільстві під час карнавалу (відтворенням якого є раблезіанський текст) проектується і на **ставлення до церкви**; характерно, що поряд з образом церкви завжди йдуть образи їжі, питва: *"(Гаргантюа) брав чотки і, походжаючи по монастирському дворичу та садку, проказував більше молитов, ніж їх проказують шістнадцять самітників. Після цього він із півгодини читав, але, як казав один комік, душа його була на кухні". Нарешті Гаргантюа сідав до столу. Вминав кілька десятків окостів, вуджені бичачі язики, ласував ковбасами та кав'яром. Четверо слуг по черзі кидали йому в рот лопатами гірчицю. Далі Гаргантюа їв м'ясо - скільки влізе - і вставав з-за столу аж тоді, коли починало дути живіт. Він бубонів молитву подяки, копирсав у зубах кабанячою кісткою, а тоді заводив баляндраси із слугами"; "Ну й ловко ж орудував брат Жан поперечкою від хреста! І за спис вона йому правила, і за кийок, і за довбню! Вороги падали на землю, мов стиглі груші з дерева"; "...ченці жеруть людські послідки, тобто гріхи, отож їх селять у місцях пустельних та відлюдних - як дармоїдів"; "Коли треба й не треба знай торочать "Отче наш" чи "Богородицю"... в цей час у них на думці не Бог, а масні юшки, печеня, буханці та паляниці".*

Навмисна паралелізація образів матеріально-тілесного начала (їжі, питва) та образів "високого призначення" (церква та її компоненти: хрест, молитва, ченці) знижує роль церкви, а саме такої, якою її бачив письменник: антигуманної, механічної організації. Рабле подає нам карикатуру, доводячи функції церкви до *"пожирання людських послідків"*.

Отже, "Гаргантюа і Пантагрюель" - це дивовижна гра життя, де у гротескному світлі рухаються карнавальні образи матеріально-тілесного низу, розгортаються одивлені панорами буденності.

Список використаної літератури:

Рабле Ф. Гаргантюа і Пантагрюель. - К., 1990.

М.Бахтін. Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу. – М., 1965.

Структурно-семантичний аналіз літературної казки

(на матеріалі «Царя Плаксія і Лоскотона»

та «Країни Навпаки» Василя Симоненка)

Казка для дітей «Цар Плаксій і Лоскотон» побудована за усіма законами «морфології казки» Володимира Проппа:

по-перше, експозиція – суто «казкова»:

*Там, де гори і долини,
Де гуляє вітровій <...>,*

по-друге, твір має свій – казковий - хронотоп: «диво-царство», «країна Сльозолий» - розмитий, невизначений простір і час;

по-третє, композиційно-структурні елементи тексту визначаються особливостями цього «казкового» хронотопу.

Перш за все виокремимо ці **композиційно-структурні елементи**, використавши «**проппівський**» метод аналізу казки:

1. Заборона у царстві Сльозолий:

*Плачуть всі в країні діти,
Бо сміятись і радіти
У моєму царстві – ні!
Хто всміхнеться - в часі тім*

Я його негайно з'їм!

2. **Порушення заборони:**

Зневажаючи закон

<...>

Добрий дядько Лоскотон

<...>

Не боявся цих заслон:

Він ходив по всій країні

І носив з собою сміх,

В розмальованій торбині,

В пальцях лагідних своїх.

3. **Переслідування позитивного героя:**

І за дядьком Лоскотоном

Із нагайками в руках

Охоронці злих законів

Полювали по хатах.

4. **Злі сили отримують тимчасову перевагу:**

Лоскотона посадили

За вузенькі ґрати.

5. **Звільнення героя:**

А вночі йшли до в'язниці

Батраки й робітники,

Щоб звільнити із темниці

Лоскотона на віки.

6. **Перемога добра над злом:**

Став царя він лоскотати,

І Плаксії став реготати.

Так сміявся – аж заливався,

Аж від реготу качався,

Кулаками очі тер –

Потім лопнув і помер.

Отож, текст «Царя Плаксія і Лоскотона» побудовано за усіма законами «морфології казки» В. Проппа [див. про це: Пропп 1998].

Структурно-семантичний аналіз казки підтверджує наявність у ній усіх семантичних ознак:

1) збереження найважливішого міфологічного протиставлення «свій-чужий» (що характеризує відносини між героєм та антигероєм).

Дана бінарна опозиція проектується на низку протиставлень:

добрий-злий,

сміх-плач,

бідний-багатий,

життя-смерть,

радість-сльози тощо.

Долучивши **лінгвістичний метод аналізу**, проаналізуємо лексичний рівень тексту. Саме на рівні лексики й проявляються семантичні протиставлення, описані вище:

<i>цар Плаксій Сльозолий Нудота Вай-Вай Плакота Плаксуни Плакоград Сопіли Ревли Сльози відрами лили Сердито Забіяки-сльозівці Хапали Нагайками шмагали Пліч Сльози Любив сльози пити Ледачі сльозівці Макака-забіяка</i>	<i>добрий дядько Лоскотон приносив сміх залоскоче голосний і щирий сміх йшов у бідняцькі хати бідних діток розважати веселий сміється</i>
--	---

У системі художніх засобів **закон бінарних опозицій** виявляється найяскравіше на рівні епітетів, порівнянь:

<i>цар Плаксі́й</i>	<i>добрий дядько Лоскотон</i>
<i>голова його мов бочка очі – ніби кавуни</i>	<i>мав він вдачу теплу й щиру лоскотливі мав він вуса і м'якенький, наче пух і м'яке волосся русе розсипалося до вух.</i>

Отож, якщо в «групі Плаксія» домінує корінь слів «*плакати, сльози*», то «*лоскотонівська*» низка образів характеризується «*сміхом, лоскотом, веселістю*».

2) За правилами чарівної казки, чудесні (чарівні) сили, з одного боку, ніби відриваються від героя й діють значною мірою «замість нього» (сміх бореться з плачем); з іншого – вчинки героя мають морально-етичну характеристику (доброта, щедрість, людяність Лоскотона тощо). Чарівні сили активно допомагають герою здійснити подвиг (звільнити «*диво-країну*» від царя Плаксія), часто діють замість нього, але у правильній поведінці завжди проявляється добра воля героя (й зла воля антигероя – у неправильній).

3) Казка має єдину морфологічну структуру, що являє собою низку втрат (людям у країні заборонено сміятись – вони втрачають радість) і придбань (людям повертається здатність радіти, сміятись). Ці окремі сюжетні ланцюжки композиційно пов'язані між собою. **Ієрархічна структура чарівної казки** складається з двох домінуючих елементів - випробувань героя, дядька Лоскотона: основного випробування (подвиг, що призводить до ліквідації попередньої біди – заборони сміятися та радіти) і допоміжного (герой повинен довести, на що він спроможний, - Лоскотон не зупиняється: без страху залоскочує до смерті царя Плаксія і виганяє з країни його рідню). Фінал чарівної казки – неодмінно щасливий.

3) Кульмінаційним елементом твору є весілля. Але у даному тексті весілля набуває ознак «весілля-навпаки»: по-перше, саме весілля у країні Сльозолий – «перевернуте»:

*У палаці кожен скаче
Та від щастя гірко плаче,
Ллються сльози, як ріка, -
Бачте, радість в них така!*

По-друге, весілля для плаксіїв перетворюється на похорони та втечу:

Цар Плаксій помер від сміху.

<...>

*А цареві три сини,
Три завзяті Плаксуні,
Так сміялись – реготали,
Що штани з них поспадали –
То ж всі троє без штанів
До чужих втекли країв.*

<...>

*Три царівни теж навтьоки
У чотири бігли боки.
Кровопивці-сльозівці
Стали п'явками в ріці,
А Макака-забіяка
З'їв себе із переляку.
Так веселий Лоскотон
Розвалив поганий трон.*

Отже, як і будь-яка казка, оповідь завершується перемогою добра над злом. Але незвичайність цього твору полягає в тому, що казка Василя Симоненка «Цар Плаксій та Лоскотон» насправді критикує тоталітарний лад у державі, а значить, зневажаючи на час написання твору і на характер усієї творчості поета, дає право стверджувати, що «краса-країна», де ллються

сльози, - Україна. А оптимістичний фінал казки дає надію, що колись і ця країна також стане щасливою.

«Подорож у країну Навпаки» побудована за тим же принципом проппівської «морфології казки»:

1. Умова, заборона щось робити, табу на щось:

Слухай маму, слухай тата,

Умивайся день при дні...

<...> «Тато змусив квіти поливати...»

2. Порушення умови (небажання хлопців: Лесика, Толі й двох Володь так жити):

Як нам тяжко!

Як нам гірко!

3. Поява дарувальника («Малого Бороданя», «хімерного чоловіка») і – як наслідок – отримання героями подарунків від нього: бородань переносить хлопців у країну їхніх мрій:

Там ні дня нема, ні ночі,

Кожен робить там, що хоче...

4. Випробування героїв (життя хлопців у країні Навпаки), яке закінчилося тим, що бідні діти

Стали худнути, марніти,

Стала їх бороти втома,

Закортіло всім додому.

5. Повернення додому:

Як розплющили всі очі,

Гульк – уже в своїм дворі!

Розглянемо особливості казкового хронотопу «країни Навпаки», використавши **хронотопічний метод аналізу тексту**. Хронотоп має свої закони, свою будову простору і часове упорядкування. Так, країна Навпаки вирізняється порушенням усіх табу, які існують у реальному, «правильному» світі: в ній дозволено те, що заборонено тут:

*Лесик, Толя, два Володі,
Як малі телята в шкоді,
Цілий день брикали, грались,
Реготали і качались,
То з якимись хлопчиками
Воювали галушками,
То в густих чагарниках
Танцювали на руках...*

До речі, «країна Навпаки» Василя Симоненка дуже схожа на «Путанину» Корнія Чуковського та «країну Задзеркалля» Льюїса Керролла.

Уся країна живе «шиворіт-навиворіт»:

*Сажотруси хати білять,
Землеміри небо ділять,
Косарі дерева косять,
Язиками дрова носять.
Взявши торби, малюки
Ходять в небо по зірки...*

Поява хлопців у країна, де все не так, як ми звикли сприймати й усвідомлювати, є небаченим зухвальством:

*«Що це в біса за прояви?
В них праворуч руки праві?!
Чом вони очима бачать?
<...>
Треба їх обмити чорнилом,
Бо від них одгонить милом...»*

Країна Навпаки описується як «рай навпаки», отож – як пекло. Тому хронотоп «пофарбований» у темні, «брудні» кольори: «гаркнув грізний Невмивака», «чорнила», «спитав похмуро найстрашніший мацапура». Негативна забарвленість підкреслюється і введенням у текст міфологічних «брудних» тварин та комах. Зооморф (термін С.Токарева [див. Токарев]

«свині» («свині <...> рохкали й хрумтіли», «пролежали в багні», «потопчуть свині», «сновигали скрізь на свинях») і хтонічні істоти, як-от миші («У льоху в холодній тиші / Шаруділи сонні миші»), таргани («Од стіни та до стіни / Сновигали таргани»), павуки («забившись у кутки, / Пряли пряжу павуки») – підкреслюють «темний, хтонічний», негативний хронотоп.

Композиційно казка змодельована за принципом «подвійного кола»: навколо (початок і кінець казки – «свій двір», а значить – коло друзів, рідних, теплі стосунки, радощі, веселощі, щирість почуттів), а в середині – як в ямі, у пустці – Країна Навпаки. Причому подолання меж між двома світами відбувається миттєво, на кшталт коловертів (або схожих природних явищ, які актуалізують межу між життям і смертю, між реальним та ірреальним світами):

*Всіх як вітром підхопило,
Закрутило, завертіло,
Заревло і загуло
Й над степами,
Над лісами,
Аж під небом понесло!*

Узагалі, мотив кола реалізується у тексті неодноразово:
і в мотиві ритуального танку:

*Тут, у лісі на поляні,
Квіти бавились рум'яні –
Грали в гилки, в копірка,
Танцювали гопака.*

<...>

*«Йдіть до нас!
До нас у коло –
Потанцюєм, як ніколи!»,*

і в мотиві переслідування:

І звелів поставить клятий,

*Круг поляни вартових,
Щоб зухвальців упіймати...,*

і в мотиві оборони:

*«Не сумуйте, не кричіте,
Я поляну оточу,
І свиней топтати квіти
Відучу!»,*

і в мотиві замурування (ями, льоху):

*А тепер цих недотеп
Замуруйте в темний склеп!
<...>
І дітей всіх чотирьох
Слуги кинули у льох.*

Таким чином, Рай (очікуваний, омріяний для хлопчаків) «перевертається», гіпертрофується і набуває усіх ознак пекла, де панує свавілля, безглуздість, метушня, бездушність, примуси та таке інше. Окрім того, на образно-символічному рівні тексту країна Навпаки і країна Сльозолій – це завуальоване уособлення тоталітарної Радянської держави, а їхні володарі – цар Плаксій та Великий Невмивака – персоніфікований Сталін. До речі, ці мотиви перевертня сповна втілюються в казці для дорослих «Казка про Дурила», що стала лебединою піснею Василя Симоненка, бо її було закінчено за три місяці до передчасної смерті поета...

Список використаної літератури:

1. Пропп В.Я. Морфология "волшебной" сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) / Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. - М.: Издательство "Лабиринт", 1998. - 512 с.

Семінарське заняття № 5

Тема: Найуживаніші методи аналізу художнього тексту: Міфологічний аналіз (2 год.)

План заняття:

- 1) Міфологічний аналіз (з виокремленням запозиченого, етнічного та індивідуально-авторського міфів) творів українських та зарубіжних письменників (за вибором студента);
- 2) Універсальні символи Світового Древа та Шляху у творах українських та зарубіжних письменників 20 століття (за вибором студента): методика ключових семантичних універсалій етнокультури (Анна Вежбіцька).

Авторська інтерпретація тексту

Семантика верха в произведениях Николая Лескова.

(Надруковано:

Вишницкая Ю.В. Семантика верха в повестях Н. С. Лескова «Гора» и «Запечатленный ангел». // Международный сборник научных трудов. Международная научная Интернет-конференция «Лесковиана. Творчество Н.С. Лескова» leskoviana@list.ru;

Вишницкая Ю.В. Семантика верха в повестях Н.С. Лескова «Гора» и «Запечатленный ангел» //Лесковиана: Творчество Н.С. Лескова: проблемы изучения и преподавания: Международный сборник научных трудов.-Т.2/Науч.ред Д.В.Неустроев. – М.:НИИП «ВФК», 2009. – 276с. – с.31-45)

Вишницкая Ю.В. Ороморфная модель в контексте христианского (на материале «Египетской повести» Николая Лескова) // // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. Научно-методический журнал. / Гл.ред. Кудрявцева Л.А. — К.: АУПРЯЛ, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. – 2011. - № 2 (38). – С. 2-6))

1. Ороморфная модель в контексте христианского вероучения

(на материале «Египетской повести» «Гора»)

*Она мне открывается мало-
помалу и не всегда во мне
равномерна: порою она едва
брезжит – как мерцание
рассвета, а порою ярко горит и
тогда все мне осветит*

Лесков Н. «Гора»

*...если сколько-нибудь можешь
веровать, все возможно
верующему*

Евангелие от Марка, 9: 23

Не бойся, только веруй

Евангелие от Марка, 5: 36

В мифопоэтической и религиозной традиции существует **универсальное понятие «пути»**, ставшее центральным в христианстве. Путь – это «образ связи между двумя отмеченными точками пространства <...>, то есть то, что связывает – в максимуме условий – самую отдаленную и труднодоступную периферию пространства с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре <...>» [Топоров 1997: 487]. Так, путь соединяет некие точки: начало и центр, периферию и ядерную, сакрально отмеченную, точку пространства [см. об этом: Топоров 1997: 485; Текст: семантика и структура 1983]. Такими «полярными точками» являются безверие и вера, маркируемые соответственно негативно-позитивной семантикой. Безверие (отсутствие веры) понимается как потьма, блуждание и т.п. Поэтому религиозно-мифологический контекст «безверья» включает его в парадигму «кривого, изогнутого пути» и **символику круга как безысходности, мятущегося духа**.

Именно в круги такого «блуждания в потемках» и входит главная героиня «Египетской повести» «Гора» Николая Лескова: *«одна молодая и чрезвычайно красивая вдова, по имени Нефора»* (с. 7), *«которая своей роскошью и увлекательностью затмевала собою всех иных прекрасных женщин...»* (с.7). Не случайно, что именно в этой женщине, избалованной, не знающей меры своим прихотям и не переносящей никакого возражения и отказа, нашло себе почву зерно безверия. Именно «гнев» и «безумие» заставили Нефорис отправиться в путь, который оказался с *«поворотами и распутьями»* (с.8).

Глава третья повести начинается «одиссею» Нефорис.

Характерно, что в самом начале пути Нефора еще очень далека от «центра» пути (да и не догадывается даже о необходимости его постичь). Поэтому-то путь Нефоры к Зенону с целью *«принудить художника сделать для нее самую красивую золотую диадему с самыми тонкими и изящными цепочками, скованными легко и усаженными перлами одной величины и одного цвета»* (с.8), - не прямой, извилистый, напряженный и отмеченный палящим солнцем и невыносимым зноем путь. Нескромность и гордыня Нефоры (*«укрась ты Нефору, приложи красоту убора к ее красе – палестра забудет ристанье, а заплещет моей красоте и твоему искусству, художник»* (с.13); *«я, самая первая красавица и богатая вдова Нефорис...»* (с.14)), её безудержная страсть (*«Я томлюсь желанием...», «К тебе, Зенон, к тебе, мой художник, влечет меня сердце и страшная сила рокошующей крови <...> Дай мне любви, дай мне лобзаний, забвенья и счастья, или я потеряю рассудок»* (с.23)) – всё это испытания, которые необходимо преодолеть Нефоре. «Блуждание в потемках» эксплицируется **библейским мотивом десяти заповедей**: «И если глаз твой соблазняет тебя, вырви его: лучше тебе с одним глазом войти в Царствие Божие, нежели с двумя глазами быть ввержену в геенну огненную» (Евангелие от Марка 9: 47) // *«Зенон почувствовал, словно море зашумело в его ушах и будто пламя блеснуло у него перед глазами: его клонило в ее объятия, как клонит трость под дыханием бури, но вдруг на корме пробудился повелевающий волнам и буре. Зенон увидал его, отстранил от себя страстные руки Нефоры, рванулся к столу, и теперь Нефоре как будто блеснуло между нею и Зеноном... что-то как нож и кровавое пламя, а Зенон уже стоял и шатался, держась сзади руками за стол. По лицу его струилась кровь, а в глазу его стремилась рукоятка ножа. Лезвие было в глазу, а другой глаз глядел на Нефору с тихим укором, а уста, бледнея, шептали кому-то, но только не ей:*
- *Благодарю тебя, что ты не погнушался мной и явил свою власть над моей страстной природой. Мой глаз едва не соблазнил меня, но я сделал то, что ты повелел, и... теперь нет этого глаза»* (с. 25). На сюжетном уровне это

«блуждание впотьмах» завершается *«темнотой»*, *«грязью и угольной пылью»* как маркерами нечистого, «запятнанного» пути и – как следствие – ненавистью Нефоры и желанием *«мести всем христианам»*.

Итак, попав в один круг пороков, Нефора словно спроектировала другие, всё более и более отдалённые от сакрального «центра»: баба Бубаста, мемфит Пеох, *«глупый сын правителя, толстолобый Дуназ»* (с. 44), жрецы, бунты александрийской черни – подготовили христианам ультиматум: *«Если христиане добры, то пусть они для спасения всех умолят своего бога, чтобы Адер сошла с своего места и, погрузившись в Нил, стала плотиной течению. Тогда воды Нила подымутся вверх и оросят изгоревшие нивы. Если же христиане не сделают так, чтобы стронулась гора Адер и загородила течение Нила, это им будем вина. Тогда всякому видно станет, что или вера их – ложь, или они не хотят отворотить общего бедствия и тогда пусть пронесутся в Александрии римские крики: «Christianos ad leones!»* (с. 38-39), *«чтобы из этого вышло торжество вашей веры или стыд. Если гора пойдет и река поднимется, народ оценит помощь, какую вы окажете всей стране этою услугой»* (с.49).

«Гора Адер» и есть тот **сакральный центр**, с которым связываются «невозможно трудные метафизические проблемы: начало и конец во времени и пространстве, простота и сложность, свобода и несвобода воли, бытие или небытие Божие» [Ноосфера и художественное творчество 1991: 105].

Так, путь Нефоры как круговращение, блуждание, саморазрушение страстью, местью и ненавистью одновременно – это путь «вокруг центра» - вокруг горы.

Центр пути можно соотнести с предельными понятиями, так как, будучи локализованным, он – «растянут» в сакрализованном им пространстве: это центр, который направлен на предельную космологизацию сущего и тем самым «на описание космологизированного *modus vivendi* и основных параметров вселенной – пространственно-временных, причинных, этических...» [Цивьян 1990: 5] (которые объясняются в разных кодовых

системах). Кроме собственной космологической ориентации, центр сам «делает возможной orientatio», и к нему, к этому сакральному локусу в мире профаническом, устремлены все неверующие: *«От города до Адера, по направлению к Канопскому гирлу Нила, было день пути. Путь этот совершали как прогулку для большого удовольствия <...> По дороге люди подвигались бесконечною вереницей... Шли старцы и взрослые мужчины и женщины. Последние тащили с собой нагих детей <...> Так весело шли, подвигаясь к горе Адер, несметные толпы всякого рода жителей Александрии, поспешавшие стать у Канопского гирла Нила накануне дня, за которым должна наступить последняя водная ночь»* (с.64-66), *«<...> туда собираются цветочницы, певцы и фокусники, там будет множество веселых шатров с цветами, питьем и едою, а послезавтра, утром на ранней заре, там будет все население Александрии, чтобы смотреть, как эти смешные люди с их верою в распятого бога будут сдвигать с места гору и поведут ее в Нил»* (с.57).

В мирском пространстве («возле горы», к которой – «день пути»), где моделируется «центр», все идущие к нему обладают «космологической валентностью» [Элиаде 1994: 46] и становятся семантическим подобием этого центра. Поэтому главным условием приближения к центру для идущих является наличие в них некой «космологической импликации», «роднящей» их с «точкой концентрации священного в пространстве». Вот поэтому-то по пути к центру «отсеиваются» те, в ком такое «родство» - мнимое: все знатные прихожане убежали ночью: *«<...>заразительно и быстро распространялся страх и влечение к побегу, начатое знатными, имевшими наготове мулов и колесницы, и дома за городом, и друзей, и родственников в Саусе и Пелузе, и свои корабли во всех семи нильских гирлах. Зато черный народ: все ткачи, шерстобиты, кирпичники и стекольные выдувальщики были по-прежнему на дворе<...>»* (с.54).

К горе доходят лишь сильные духом, те, что слабее, - сворачивают с пути или останавливаются: *«Отряд христиан шел, так сказать, истаивая.*

От самых Канопских ворот, через которые они вышли из города, число следующих за епископом все уменьшалось, а число отстающих все увеличивалось. Одни падали на землю и говорили, что не могут дальше идти от болей в ногах или от рези в желудке, а другие просто садились и плакали. Не было никакой возможности заставить их идти далее. Шерстобит Малафей подал мнение, чтобы для страха другим пришибить притворщиков камнем, но Зенон за них заступался и говорил, что никого не надо неволить. Он говорил, что дело не во множестве людей, а в силе духа, который движет ими, приводил в пример, как Гедеон оставил всех пивших пригоршнями, а взял с собой только одних лакавших воду по-пёсьи» (с.87). Таким образом, путь к горе сопряжен с испытаниями на истинность веры и на отсутствие страха: «<...> нужно только, чтобы руки молящихся были чисты от корысти, а душа - свободна от всякого зла и возносилась бы к небу с мыслью о вечности. Тогда в ней исчезает страх за утрату кратковременной земной жизни и... гора начинает двигаться...» (с. 90).

Безусловно, очень открыто в тексте обнаруживаются образно-символические, сюжетные и мотивные параллели с прецедентным текстом повести – Библией. Восхождение Зенона на гору Адер – прямая аллюзия с восхождением Иисуса Христа на Голгофу [см.: Библейская энциклопедия 1991: 167]: «Сам же Зенон тихо отделился от толпы, скрываемый темнотою египетской ночи, пошел к вершине горы.

Отойдя так далеко, как можно сильною рукою перебросить швырковый камень, он сел на землю и, обняв руками колена, стал призывать в свою душу необходимое в решительную минуту спокойствие. Он вспоминал Христа, Петра, Стефана и своего учителя, как они проводили свои предсмертные минуты, и укреплял себя в решимости завтра ранее всех взойти одному на гребень горы, призвать мужество в душу свою, стать на виду собравшегося народа и ожидать, что будет» (с.90). // «И, выйдя, пошел он по обыкновению на гору Елеонскую, за Ним последовали и ученики Его. Придя же на место, сказал им: молитесь, чтобы не впасть в

искушение. И Сам отошел от них на вержение камня, и, преклонив колени, молился, говоря: Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! Впрочем, не Моя воля, но Твоя да будет. Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Евангелие от Луки: 22:39-43).

Выбор горы для уединенного размышления не случаен, так как в мировой религии она является местом пребывания мудрецов и отшельников, локусом, наиболее подходящим для медитации: погружения в себя и единения с Богом. Отсюда – ритуальное предназначение горы для отправления культа. Гора находится на пересечении двух точек пространственной вертикали: земли и неба. Поэтому именно в этой точке более всего концентрируются высшие, божественные силы, что является благодатной почвой для сооружения там храмов, святилищ, алтарей [см. еще: Словарь символов и знаков 2006: 35-36; Шейнина 2006: 49-51] и «увеличивает надежду быть услышанным богами» [Елисова 2006: 93].

В контексте обозначенной вертикали верха и низа гора в то же время соединяет две противоположности: тьму и свет, смерть и жизнь. Не случайным в тексте повести можно назвать **«локусное распределение персонажей»**: внизу (у подножия горы) остались те, кто слеп духовно («тьма»), или слабые духом; на самой горе оказались лишь духовно просветленные, наполненные верой и любовью («свет») Зенон и Нефора.

Соотношение подножия горы с «низом» подтверждается на текстовом уровне посредством мотивов. Одним из «профанических мотивов» можно считать **мотив «пляски смерти»**, усиленный мотивами веселья, беззаботности, пира, разгула и «разрешенный» «предельными состояниями» - убийства и смерти: *«Портовый международный город выдвинул весь свой пестрый сброд, и все это, вместе с сверканием огней, конским ржанием и с криками разгулявшегося на просторе народа, производило опьяняющее впечатление. Все это поднималось и рдело, как воспаленный нарыв, которому нужно где-то прорваться. Ночь улетала в диком разгуле; многие, упившись вином, спали у догорающих костров, другие еще не спали, но и не*

замечали, как на небе несколько раз скралась луна. Надо было еще что-нибудь, чтобы совсем отвести глаза в темный угол. И вот это случилось. Под шелковую палаткой одной из цветочниц слышался раздирающий вопль, и вслед за тем что-то тяжелое рухнуло между палаток. Это один человек могучею рукой убил другого и выбросил на землю его мертвое тело <...> Беспощадно убиваемые люди падали под ударами эллинских ножей и еще больше под ударами тупых египетских кольев» (85-86).

«Пляске смерти» у подножия горы противопоставлено медиативное погружение в свой внутренний мир и в постижение сути Божьего мира взошедших на гору Зенона и Нефоры. Если Зенон - изначально показан в повести как «уже состоявшийся» христианин с огромной силой воли, духа и веры, то Нефоре, прежде чем взойти, нужно было много раз упасть. Оба прошедшие инициацию утвердились в вере, за что «и были людям полезны и Богу любезны» (с. 102).

Обладея способностью соединять точки вертикали, гора «пронизывает» все сферы бытия: небо, землю и подземный мир. Это служит основанием в различных мировых культурах для понимания горы как, во-первых, «смыслового синонима» Мирового Древа, Мировой Оси, Лестницы, Пула Земли. Все эти универсальные символы схожи не столько структурно, сколько семантически, поэтому являются изоморфами. Чаше всего в мировых мифологиях гора рассматривается как подобие Мирового Древа. «Как правило, оба образа мирно сосуществуют, не вытесняя друг друга, а накладываясь один на другой. Мировое дерево, простирающееся в небеса, нередко помещается на вершине гигантской горы в центре вселенной. И то, и другое служит выражением одного понятия – священной оси мироздания» [Елисова 2006: 93; см. еще: Евсюков 1988: 159]. На изоморфизм горы и Мировой оси указывает их центровое расположение: гора находится там, где проходит ось мира (axis mundi) [см. далее: Мифы народов мира. Т.1 1997: 311-315].

Итак, местом, «удостоверяющим высшую его сакральность» [Из работ московского семиотического круга 1997: 486], в тексте повести является гора Адер.

Изоморфизм горы и мировых универсальных образов, её месторасположение, медиативная функция соединения точек вертикали и горизонтали – все это подтверждает **доминантную символику горы Адер**. Гора – символ духовного возвышения, концентрации божественной силы. Предчувствие постоянного присутствия теистического верха сакрализирует этот образ. Именно этим и объясняется импликация мифологемы пути в повести Лескова «Гора»: к ней, к горе как олицетворению духа, нужно идти, путь – труден, опасен, сопряжен с множеством испытаний и потерь. Этот путь – своего рода инициация: взобравшиеся на гору (читай: достигнувшие духовного просветления, духовного познания и понимания) чувствуют в себе божественные силы для решения нечеловеческих задач: *«Гора идет!.. Гора идет!! Велик бог христианский! Сдвинул гору художник Зенон-златокузнец!»* (с.97).

Одновременно гора в тексте повести символизирует трудности и, на первый взгляд, нерешенные (и нерешаемые) проблемы: их преодоление зависит от степени веры и силы духа: *«<...> чтобы идти этим путем... надо верить, Нефора, - надо сдвинуть в жизни что тяжелее и крепче горы, и для того надо быть готовым на все, не считая, сколько нас: один или много»* (с.93).

2. Семантика иконописного образа

в повести Николая Лескова «Запечатленный ангел»

О сакрализации пути в другой повести Лескова «Запечатленный ангел» свидетельствует ключевая **библейская мифологема «ангел»**. Слово это на древнегреческом и еврейском языках означает «вестник» [см.: Библейская энциклопедия 1990: 47], что указывает на «ведущую» роль этих духовных субстанций: ангелы «ведают» Божьим знанием (и «вещают» о нем – передают людям) и – как следствие – «ведут» (направляют) их: *«Всякого спасенного человека не эфиоп ведет, а ангел руководствует»* (с. 90). *«Божие*

благословение» (с. 91), как называют ангела за его «вестничество» слов Божиих, является символом служения, высшей духовности, чистоты, заступничества. Не случайно ведь ведомость ангельская – не видима, чаще всего не осознаваема: «...ангельский путь не всякому зрим...» (с.90).

С ангелами связывают такие свойства, как силу, энергию, благо, чистоту: *«Сей ангел воистину был что-то неописуемое. Лик у него, как сейчас вижу, самый светлбожественный и этакий скоропоможный; взор умилен; ушки с тороцами, в знак повсеместного отовсюду слышания; одеянье горит, рясны златыми преиспещрено; доспех пернат, рамена препоясаны; на персях младенческий лик Эмануилов; в правой руке крест, в левой огнепаляющий меч. Дивно! Дивно!.. Власы на головке кудреваты и русы, с ушей повились и проведены волосок к волоску иголкой. Крылья же пространны и белы как снег, а испод лазурь светлая, перо к перу, и в каждой бородачке пера усик к усика. Глянешь на эти крылья, и где твой весь страх денется: молишься «осени», и сейчас весь стихаешь, и в душе станет мир. Вот эта была какая икона!»* (с. 91-92). Иконописный образ ангела в тексте повести четко канонизирован и относительно атрибутов: так, **крылья** символизируют полет, движение, мысль, воображение, одухотворенность [см. Словарь символов и знаков 2006: 93], возвышенную и духовную природу ангелов, являются атрибутом аллегорических изображений божественного правосудия [см. там же: 93]; **крест** – символ высших сакральных ценностей: жизни, вечности [см. там же: 90] – актуализирует идею центра, из которого исходят направления (семантика истинности, центричности пути); **меч** – как орудие защиты праведных и наказание нечестивых [см. там же: 6], символ духа и слова Божия [см. там же: 114].

Служа Богу, ангелы указывают людям направление. Их считают «путеводителями». Центральная для христианской культурной традиции мифологема «пути» входит в текст повести Лескова несколькими мотивами.

Мотив дороги (появившийся сначала в экспозиции повести с помощью образов проезжих и постоялого двора, а потом - в завязке: *«По сиротству*

моему я сызмальства **пошел** со своими земляками в отходные работы и работал в разных местах, но при одной артели, у нашего же крестьянина Луки Кирилова. Этот Лука Кирилов жив по сии дни: он у нас самый первый рядчик. Хозяйство у него было стародавнее, еще от отцов заведено, и он его не расточил, а приумножил и создал себе житницу велику и обильну, но был и есть человек прекрасный и не обидчик. И уж зато **куда-куда мы с ним не ходили?** Кажется, **всю Россию изошли**, и нигде я лучшие и степеннее его хозяина не видал. И жили мы при нем в самой тихой патриархии, он у нас был и рядчик и по промыслу и по вере наставник. **Путь свой на работах мы проходили с ним точно иудеи в своих странствиях** пустынных с Моисеем, даже скинию свою при себе имели и никогда с нею не расставались: то есть имели при себе свое «божие благословение»...» (с. 91)) актуализирует **путеводительную роль ангела**, изображенного на иконе: «Все те иконы <...> мы в особой коробке на коне возили, а эти две даже и на воз не поставляли, а носили: владычицу завсегда при себе Луки Кирилова хозяйка Михайлица, а ангелово изображение сам Лука на своей груди сохранял. Был у него такой для сей иконы сделан парчовый кошель на темной постряди и с пуговицей, а на передней стороне алый крест из настоящего штофу, а вверху пришит толстый зеленый шелковый шнур, чтобы вокруг шеи обвести. И так икона в сем содержании у Луки на груди всюду, куда мы шли, **впереди нас преходила, точно сам ангел нам предшествовал**. Идем, бывало, с места на место, на новую работу степями, Лука Кирилов впереди всех нарезным сажнем вместо палочки помахивает, за ним на возу Михайлица с богородичною иконой, а за ними мы все артелью выступаем, а тут в поле травы, цветы по лугам, инде стада пасутся, и свирец на свирели играет... то есть просто сердцу и уму восхищение!» (с. 92).

И именно с места, куда привел ангел работников («под большой город, на большой текучей воде, на Днепре-реке» (с. 92)), и начинаются «дивные дивеса от ангела» (с. 92). «Чудный пеозаж: древние храмы, монастыри святые со многими святых мощами; сады густые и деревья таковые, как по

старым книгам в заставках пишутся, то есть островерхие тополи» (с. 92), «открыл все сердца людей...» (с. 93): «Глядишь на все это, а самого за сердце словно кто щипать станет, так прекрасно!» (с. 92-93). «Доброе место» (с. 93), к тому же, насыщалось «мирственным духом» (с. 93): молитвами, песнопением, иконами. **Сакральный локус** одновременно заряжен некой потенцией поиска «истинного пути». Предвосхищение событий («Да можно ли было думать, что мы как-нибудь, по какому ни есть случаю, сей нашей драгоценнейшей самой святыни лишимся? А между тем такое горе нас ожидало, и устроялось нам, как мы после только уразумели, не людским коварством, а самого оногo путеводителя нашего смотрением. Сам он возжелал себе оскорбления, дабы дать нам свято постичь скорбь и тою указать нам истинный путь, пред которым все, до сего часа исхоженные нами, пути были что дебрь темная и бесследная» (с. 92)) эксплицирует **интенцию «перехода», «выхода», «поиска»**. На текстовом уровне она представлена **мифологемами моста и лестницы**.

В мифологической традиции **мост**, подобно лестнице, является медиатором между двумя мирами, символом достижения «иного берега» («Пришли мы для больших работ под большой город <...> чтобы тут большой и ныне весьма славный каменный мост строить. Город стоит на правом, крутом берегу, а мы стали на левом, на луговом, на отложистом...» (с. 92)) и – как следствие – изоморфом пути и перекрестка. Сближаясь с мифологемой пути, мост реализуется в мотиве поиска и перехода; семантически уподобляясь перекрестку, мост выступает как опасный, негативно заряженный локус [см. об этом: Словарь символов и знаков 2006: 100]. Именно во время строительства моста и начинаются поиски истинного пути, сопряженные с испытаниями духа: «<...> вдруг узрели мы, что есть посреди нас два сосуда избрания божия к нашему наказанию. <...> Вот в сих двух сосудах и забродила вдруг оцетность терпкого питья, которое надлежало нам испить» (с. 93-94). То есть, фактически соединяя «два берега» по горизонтали, мост имплицитно смыкает «ложный» и «истинный»,

«сакральный» и «профанный», «божественный» и «дьявольский» - так называемые «вертикальные» антитезы.

С вертикальными уровнями Вселенной связывается в мифологиях народов мира и **образ лестницы**. Восхождение – нисхождение, небо – земля, верх – низ – эти универсальные бинарные пары реализуют семантику святости, совершенства, знания – с одной стороны, и – деградации, несчастья – с другой [см. об этом: Словарь символов и знаков 2006: 100]. Кроме того, лестница отражает представление о том, что весь космос есть путь восхождения к духу, ведущий от ступени к ступени» [см. об этом: там же: 100]. Путь, явленный через образ лестницы, представляет собой поэтапный, последовательный, ступенчатый процесс восхождения / нисхождения: «...вымоли человек первее всего душе своей дар страха божия, она сейчас и пойдет облегченная **со ступени на ступень**, с каждым шагом усвая себе преизбытки вышних даров» (с. 109).

Именно по аналогии с лестницей можно рассматривать внутреннее устройство храма. По законам христианского миропредставления организовано и «святое место» старообрядцев: «*В горнице поставили всю свою святыню, как надо, по отеческому закону: в протяженность одной стены складной иконостас раскинули в три пояса, первый поклонный для больших икон, а выше два тябла для меньшеньких, и так возвели, как должно, **лествицу** до самого распятия, а ангела на аналогии положили, на котором Лука Кирилов Писание читал*» (с. 93).

Амбивалентная семантика образов-медиаторов разворачивает **текстовую парадигму «чудес»**, совершаемых «всемогущею силою Божиею» [см.: Библейская энциклопедия 1990: 789-791]. «*Божие благословение*» (с. 95) проявляется и в «дивесах» мирских, совершаемых «по заказу» барыни (с. 95): «*Заказ за заказом стала давать Пимену, и он ей уже выхлопотал у бога и здоровья, и наследство, и мужу чин большой, и орденов столько, что все на груди не вмещались, так один он в кармане, говорят, носил. Диво, да и только...*» (с. 95). Явление «ухода» (буквально – падения иконописного

ангельского образа с аналоя (особого узкого столика с наклонной поверхностью)) рассматривается как **божье предзнаменование, как предвестник бед, несчастий, как знак небесной кары**. В тексте повести «падение» иконы сопровождается сюжетным нагнетанием тревоги и предчувствия того, что что-то должно случиться («...*всем что-то в ту ночь не спалось, и было как будто жутко и беспокойно...*»), и вещим сном Михайлицы: «...*вдруг вижу во сне пожар, большой пожар: будто у нас все погорело, и река золу несет да в завертах около быков крутит и в глубь глотает, сосет...*» (с. 98-99). Весь сон построен на семантике разрушения, гибели, которую актуализируют **образы из колоративно-зооморфно-пироморфных моделей: пожар, огненный столб, петух...** Контекстуальное нанизывание образов, символизирующих и предвещающих несчастье, здесь подчеркивается глаголами из лексико-семантической группы «разрушения, уничтожения, насилия»: «*все погорело*», «*река золу несет да... крутит и в глубь глотает, сосет*» и абстрактными существительными, передающими психологическое состояние страха, тревоги, жути: «... *стала вокруг Михайлицы тишь и такое в воздухе тощенье, что Михайлице страшно сделалось и продохнуть нечем...*» (с. 99). Не случаен и «огненный» контекст предзнаменования, ведь в библейской традиции отражено представление об огненной природе ангелов [см.: Библейская энциклопедия 1990: 48; Словарь символов и знаков 2006: 6]: «их сродство с огнем молнии и очистительным огнем жертвоприношения» [Мифы народов мира. Т. 1: 76]. Кроме того, в религиозных текстах существует много упоминаний об очистительной природе огненного столба, в котором поднимается ангел [см. об этом: там же: 77].

Интересно, что «столб» (изоморф лестницы, Мирового Древа) в контексте сна играет роль предвестника беды («...*против нее, на том берегу, стремится высокий красный столб, а на том столбе небольшой белый петух и все крыльями машет. Михайлица будто и говорит: «Кто Ты такой?» - потому что чувствами ей далось знать, что эта птица что-то*

предвозвещает. А петелок этот вдруг будто человеческим голосом возгласил: «Аминь», и сник...» (с. 99)), а за пределами мифосна – столб выполняет очистительно-ритуальную функцию:

« - Принесите сюда двенадцать чистых плинф нового обожженного кирпича.

Лука Кирилов сейчас это принес, а Марой осмотрел плинфы и видит, что все они чисты, прямо из огненного горна, и велел Луке класть их одна на другую, и возвели они таким способом столб, накрыли его чистой ширинкой, вознесли на него икону, и потом Марой, положив земной поклон, возгласил:

- Ангел господен, да пролиются стопы твоя аможе хоцещи!» (с. 99).

«Восхождение» ангела на аналой совершается в молитве прощения коленопреклоненным дедом Мароем. Не случаен здесь и **мотив ритуального омовения** с помощью «двенадцать чистых плинф нового обожженного кирпича» (с. 99). **Ритуальное воздвижение «лестницы»**, по которой «вознесли» икону, насыщено символикой божественных, сакральных чисел «двенадцать» и «три», а также «очистительными» колоративами «огненный» и «чистый» (тройное контекстуальное дублирование свидетельствует о семантической доминанте «священного действия»). Таким образом, «сошествие» («падение») ангельской иконы и ее «восшествие» на прежнее место (поднятие на аналой) сопряжены с предвестническими и знаковыми смыслами.

Именно из ритуала очищения, в котором молящиеся просят прощения у ангела, начинается своего рода **функциональная «замена»**: если раньше ангельская икона охраняла староверов («Все шло нам прекрасно, и дивная была нам в каждом деле удача: работы всегда находились хорошие; промежду собою у нас было согласие; от домашних приходили все вести спокойные; и за это благословляли мы предходящего нам ангела...» (с. 92)), то теперь функцию оберега, охранителя принимают на себя староверы: «...сам Лука уже навстречу мне бежит, а за ним вся наша артель, все вскрамолились, и кто с чем на работе был, кто с ломом, кто с мотыкою, все

бегут свою святыню оберегать... Кои не все в лодку попали и не на чем им до бережка достигнуть, во всем платье, как стояли на работе, прямо с мосту в воду побросались и друг за дружкой в холодной волне плывут <...> все выпреннею горячею верой одушевленные, и все они плывут по воде, как тюленьки, и хоть их колотушкою по башкам бей, а они на берег к своей святыне достигают, и вдруг, как были все мокренькие, и пошли вперед, что твое каменье живо и несокрушимое» (с. 102).

«Мирские дивеса» - видимое благословение Божие – и послужили причиной «святотатственных бесчинств»: «А чиновники тем временем зажгли свечи и ну иконы печатать: один печати накладывает, другие в описи пишут, а третьи буравами дыры сверлят, да на железный прут иконы как котелки нанизывают. Марой на все на это святотатственное бесчиние смотрит и плечами не тряхнет, потому что, рассуждает, что так, вероятно, это богу изволися попустить такую дикость», «...все, что видел из божественных изображений, в скибы собрал, и на концы прутьев гайки навернули и припечатывали, чтобы, значит, ни снять, ни обменять было невозможно <...>солдаты взяли набранные на болты скибы икон на плечи и понесли к лодкам<...>» (с. 103). Наибольшее же надругательство произвели над иконой ангела-хранителя: «<...>накопивши сургучную палку, прямо как ткнет кипящею смолой с огнем в самый ангельский лик!

<...> я и пробовать не могу описать вам, что тут произошло, когда барин излил кипящую смоляную струю на лик ангела и еще, жестокий человек, поднял икону, чтобы похвастать, как нашел досадить нам. Помню только, что пресветлый лик этот божественный был красен и запечатлен, а из-под печати олифа, которая под огневою смолой самую малость сверху растаяла, струила вниз двумя потоками, как кровь в слезе растворенная...» (с. 104).

И снова текст трижды выдвигает ключевое слово, отражающее духовную природу ангела и иконы: как в «ритуально-очистительном» контексте «возвращения» иконы на ее «горнее» место, так и здесь:

семантизируется «лик» - слово «высшего ранга» в словообразовательно-смысловой цепочке «личина – обличье – лицо – лик». Ангел занимает высшую степень в ряду творения [см.: Библейская энциклопедия 1990: 48], поэтому энергетическим центром духовности является его лик, *«пресветлый, божественный»*, и именно он принимает на себя удар *«святотатственного бесчиния»*.

Светлый ангельский лик «запечатывается» *«кипящей смоляной струей»*. Огонь здесь (как и далее по тексту «вода») проявляет свою разрушительную силу: *«опаленный чистый лик»*, *«огнесмольное запечатление»*, *«огневое клеймо»* (с. 106), *«огневая струя»*, *«кровь»* (с. 104) – «огонь» актуализируется на мифологическом срезе психологических ассоциативов «ад», «смерть», «наказание», «возмездие».

С этого момента текст вводит **лейтмотив слепоты**, который семантически дробится на ряд производных от него мотивов:

1) **мотив поглощения света тьмой**, в мировой мифологической традиции соотносимый с космогоническим и – одновременно - эсхатологическим мифами: из хаоса рождается космос; космос «заглатывается» хаосом. Столкновение двух универсальных символов «света» и «тьмы» объясняет контексты лингвокреативных реализаций этой бинарной оппозиции. Так, поглощение света тьмой на текстовом уровне реализуется глагольной словоформой *«изнеявствовать»* (где «явный» выстраивает синонимическую цепочку «видимый», «зримый», «лицо», «глаза»); и мифологемой «окно» (чьа внутренняя форма, еще Александр Афанасьевич Потебня писал об этом, «прячет» в себе «око»): *«Смятенный вид! Как ужасно его изнеявствовали! Не кладите <...> сей иконы в подвал, а поставьте ее у меня на окне за жертвенником»* (с. 104). К тому же, элементы эсхатологического мифа проявляются и в эпизоде «осенней оттепели»: *«...а у нас не умолкали другие знамения, в заключение коих, по осени, только что стал лед, как вдруг сделалась оттепель, весь этот лед разметало, и пошло наши постройки коверкать, и до того шли вреда за вредами, что вдруг один гранитный бык*

подмыло, и пучина поглотила все возведение многих лет, стоившее многих тысяч...» (с. 106); и в эпизоде «ледохода»: «Я оглянулся: ах ты господи! И точно, я не туда гребу: все, кажись, как надлежит, воперек течения держу, а нашей слободы нет, - это потому что снег и ветер такой, что страх, и в глаза лепит, и вокруг ревет и качает, а сверху реки точно как льдом дышит» (с. 124), «... слышим гул: лед идет! Выскочил я и вижу, он уже сплошной во всю реку прет, как зверье какое бешеное, крыга на крыгу скачет, друг на дружку так и прядают, и шумят, и ломаются <...> А лед, я вам говорю, так табуном и валит, ломится об ледорезы и трясет мост так, что индо слышно, как эти цепи, на что толсты, в добрую половицу, а и-то погромыхивают» (с. 126) - поглощение всего речной пучиной, водоворот, хаос и тому подобное можно интерпретировать в контексте мифа о всемирном потопе;

2) **мотив закрывания глаз**, объясняющий психологическую природу страха, ужаса, страданий, смерти: «Все мы ахнули и, закрыв руками глаза свои, пали ниц и застонали, как на пытке» (с. 104). Производным от него является

3) **мотив ослепления** (читай: онемения, омертвления): «...проследить и исхитить запечатленного ангела, ослепленное видение которого нам до немощи было непереносимо» (с. 104);

4) **мотив физической слепоты и**

5) **мотив, тоски, слез**: «И напала на нас на всех с этих пор сугубая тоска и пошла она по нас, как водный труд по закожью: в горнице, где одни славословия слышались, стали раздаваться одни вопления, и в недолгом же времени все мы развоплились даже до немощи и земля под собой от полных слезами очей не видим, а чрез то или не через это, только пошла у нас болезнь глаз, и стала она весь народ перебирать. Просто чего никогда не было, то теперь сделалось: нет меры что больных!» (с. 105).

Таким образом, надругательство над иконой повлекло за собой кару небесную. Прежде всего, это – слепота, настигшая всех староверов: «Во всем рабочем народе пошел толк, что все это неспроста, а за староверского

ангела: *«Его, - бают, - запечатлением ослепили, а теперь все мы слепнем»...*» (с. 105). *«Перст наказующий»* (с.105) нашел и *«самого главного всему этому делу виновника, самого Пимена»* (с. 105): *«На днях он выкупался в реке и у него после этого по всему телу пегота пошла, и растянул грудь да показывает, а на нем, и точно, пежинные пятна, как на пегом коне, с груди вверх на шею лезут.*

Грешный человек, было у меня на уме сказать ему, что *«бог шельму метит»*, но только сдавил я это слово в устах...» (с. 105). Сработал «закон бумеранга»: ослепление ангела, его «огненное запечатление» повлекло за собой «видимые» болезни: глаз (слепоту) и «пежинные пятна» по телу и лицу (!) (*«Он мне стал плакаться, сколь этим несчастен и чего лишается, если пегота на лицо пойдет, потому что сам губернатор, видя Пимена, когда его к церкви присоединяли, будто много на его красоту радовался и сказал городскому голове, чтобы когда будут через город важные особы проезжать, то чтобы Пимена непременно вперед всех с серебряным блюдом выставить. Ну, а пегото уж куда же выставить?»* (с. 105)). То есть «опаленный, выжженный сургучом» лик ангела словно отразился, «запечатлился» на лицах людей «слепотой», «пегостью» и «титлой» (с. 106). Так **«лицо» принимает на себя знаки Божьей кары.**

С момента потери ангела, оберегающего староверов, начинается **«путь» «возвращения»** (*«исхищения запечатленного ангела»*) и *«распечатления»* его *«чистого лика»*. Обереговая природа иконописного ангела проявляется не только в том, что он – *«наш хранитель»* (с. 106), но и в его способности *«за себя постоять»* (с. 106). И связано это с **тайной иконописи**: *«он писан в твердые времена благочестивою рукой и освящен древним иереем по полному требнику Петра Могилы...»* (с. 106). Самоохранительная сила иконописного ангела заключена с уникальности иконы строгановского письма. Так, в контексте осмысления оберегово-охранительной природы иконописного образа эксплицируется

универсальная оппозиция «истинный – ложный», реализуемая бинарными парами:

- **«торговый (мирской)» // «иконописный»:** *«...он, наш хранитель, за себя постоит: он не торговых мастеров, а настоящего Строганова дела, а что строгановская, что костромская олифа так варены, что и огневого клейма не боятся и до нежных вап смолы не допустят»* (с. 106). Семантически сильный член оппозиции дешифруется в христианской модели мира с помощью этносимволического кода: *«... эта олифа крепка, как сама русская вера»* (с. 106);

- **«светский художник» // «иконописец»:** *«... ноне <...> у светских художников не то искусство: у них краски масляные, а там вапы на яйце растворенные и нежные, в живописи письмо мазаное, чтобы только на даль натурально показывал, а тут письмо плавкое и на самую близь явственн..»* (с. 106-107), моделирующие небесно-земную вертикаль с помощью изображения типа лица: *«животолюбивого»* или *«небожителя»:* *«... они изучены представлять то, что в теле земного, животолюбивого человека содержится, а в священной русской иконописи изображается тип лица небожительный, насчет коего материальный человек даже истового воображения иметь не может»* (с. 107);

- **«старая иконописная школа» // «новая иконописная школа»:** *«Встарь благочестивые художники, принимаясь за священное художество, постились и молились и производили одинаково, что за большие деньги, что за малые, как того честь возвышенного дела требует. А эти каждый одному пишет рефтью, а другому нефтью, на краткое время, а не в долготу дней; грунта кладут меловые, слабые, а не лебастровые, и плавь леностно сразу наводят, не как встарь наводили на четырех и даже до пяти плавей жидкой, как вода, красною, отчего получалась та дивная нежность, ныне недостижимая. И помимо неаккуратности в художестве, все они сами расслабевши, все друг пред другом величаются, а другого чтоб унижить ни во что вменяют; или еще того хуже, шайками совокупясь, сообща хитрейшие*

обманы делают, собираются по трактирам и тут вино пьют и свое художество хвалят с кичливою надменностию, а другого рукоесло богохульно называют «адописным», а вокруг их всегда как воробьи за совами старьевщики, что разную иконописную старину из рук в руки перепущают, меняют, подменивают, подделывают доски, в трубах коптят, утлизну в них делают и червоточину; из меди разные створы по старому чеканному образцу отливают: амаль в ветхозаветном роде наводят; купели из тазов куют и на них старинные щипаные орлы, какие за Грозного времена были, выставляют и продают неопытным верителям за настоящую грозновскую купель, хотя тех купелей не счесть сколько по Руси ходит, и все это обман и ложь бессовестные. Словом сказать, все эти люди, как черные цыгане лошадьми друг друга обманывают, так и они святынею, и всем это при таком с оною обращении, что становится за них стыдно и видишь во всем этом один грех да соблазн и вере поношение» (с. 110-111). Соотносясь с семантикой «ложного, обманного» («... друг пред другом один против другого лучше нарохтятся, как божьим благословением неопытных верителей морочить...» (с.111)), эта антитеза проецирует **артефактно-профаническую модель, десакрализирующую иконопись:**

« - Ты гляди, человек, этой иконе не покланяйся.

<...>

- Потому что она адописная, - да с этим колупнул ногтем, а с уголка слой письма так и отскочил, и под ним на грунту чертик с хвостом нарисован! Он в другом месте скovyрнул письмо, а там под низом опять чертик» (с. 111);

- **«мстерская» иконописная школа // «палиховская» иконописная школа:**
«...у мстерских рисуночек головастенек и письмо мутно, а у палиховских тон бирюзист, все голубинкой отдает» (с. 107). Различие иконописных школ проявляется и в **отличии отдельных мастеров-иконописцев:**

- «мастер Силачев» // «мастер Севастьян»: «... есть еще в Москве хороший мастер Силачев, и он по всей России между нашими именит, но он долгие к

новгородским и к царским московским письмам потрафляет, а наша икона строгановского рисунка, самых светлых и рясных вап, так нам потрафить может один мастер Севастьян с понизовья, но он страстный странствователь: по всей России ходит, староверам починку работает...» (с. 107; см. еще: с. 119).

Далее по тексту бинарность «множится», если можно так сказать: различия между **иконописными школами и мастерами иконописи** не «оппозицируются», а представляются как **«поличленная структура»**: «... у нас есть таковые любители из самых простых мужичков, что не только все школы, в чем, например, одна от другой отличаются в письмах: устюжские или новгородские, московские или вологородские либо строгановские, а даже в одной и той же школе известных старых мастеров русских рукомесло одно от другого без ошибки отличают.<...> есть разница в приеме как перевода рисунка, так и в плавии, в пробелах, лицевых движениях и в оживке...» (с. 107; см. еще: с. 108; 121).

Иконописные мастера и школы объединены в одну – **«русскую школу»**, противопоставленную «иностранной» как «удивительная, чудная»: «... в Риме у папы в Ватикане створы стоят, что наши русские изографы, Андрей, Сергей да Никита, в тринадцатом веке писали. Многочисленная миниатюра сия, мол, столь удивительна, что даже, говорят, величайшие иностранные художники, глядя на нее, в восторг приходили от чудного дела» (с. 108).

Если в оппозитивных парах («светский художник // иконописец», «мирская (торговая) живопись // иконопись», «иностранцы // русские изографы») второй член бинарной оппозиции маркирован «сакральной семантикой», соотносимой с вечностью, прочностью, крепостью, небом, духом, то в антитезе **«русский // иностранный»** «русский», имплицитно символику «забвения, разрывания связей», - негативно окрашен: «Англичанин <...> тихо молвит, что у них будто в Англии всякая картинка из рода в род сохраняется и тем сама явствует, кто от какого родословия происходит.

- Ну, а у нас, - говорю, - верно, другое образование, и с предковскими преданиями связь рассыпана, дабы все казалось обновленнее, как будто и весь род русский только вчера насадка под крапивой вывела» (с. 108).

«Образованная невежественность» (с. 108), «повсеместное растление чувства» (с. 108) связаны с принципами «новой школы художества»: «Высокого вдохновения тип утрачен, а все с земного берется и земною страстию дышит» (с. 108). Так, **концепт памяти** реализуется в той же универсальной оппозиции «истинный // ложный», прямо соотносимой с «земным» и «небесным» как «тленное, преходящее» - с одной стороны, и – «вечное, духовное» - с другой.

Эта же семантика «истинного небесного» и «тленного земного» отражена и в контекстуальной антитезе **«святое писание – иконопись»**, соединяющиеся в мифологеме «пути»: «Писание не всякому дано разуметь, а неразумеваящему и в молитве бывает затмение: иной слышит глашение о «великия и богатыя милости» и сейчас полагает, что это о деньгах, и с алчностью кланяется. А когда он зрит пред собою изображенную небесную славу, то он помышляет вышний проспект жизненности и понимает, как надо этой цели достигать, потому что тут оно все просто и вразумительно: вымоли человек первее всего душе своей дар страха божия, она сейчас и пойдет облегченная со ступени на ступень, с каждым шагом усвая себе преизбытки вышних даров, и в те поры человеку и деньги и вся слава земная при молитве кажутся не иначе как мерзость пред господом» (с. 109). \

Поиск Севастьяна, настоящего изографа, и возвращение ангельской иконы напоминают извилистый путь, путь «вдогонку», это – путь потерь и приобретений: «<...> какие мы места исходили, каких людей видели, какие новые дивеса нам объявились, и что, наконец, мы нашли, и что потеряли, и с чем возвратились» (с. 110), «И идем мы опять мирно и благополучно и, наконец, достигши известных пределов, добыли слух, что изограф Севастьян, точно, в здешних местах ходит, и пошли его искать из города в

город, из села в село, и вот-вот, совсем по его свежему следу идем, совсем его достигаем, а никак не достигнем. Просто как сворные псы бежим, по двадцати, по тридцати верст переходы без отдыха делаем, а придем, говорят:

*- Был он здесь, был, да вот-вот всего с час назад ушел!» (с. 113). **Путь поиска и возвращения – сакрализован**, так как отмечен господним присутствием: ангельской помощью и «дивесами» божьими: «<...> я не видел светения, я только бегом бежал и не знаю, как перебег и не упал... точно меня кто под обе руки нес <...> Это ангелы, - я их видел...» (с. 127).*

Таким образом, путь обретения утерянного ангела – это путь обретения любви, так как *«ангел в душе человеческой живет, суемудрием запечатлен, но любовь сокрушит печать»* (с. 117) (= *«любовь освободит его»* (с. 118)). Иконописный ангел, одушевленный любовью, навсегда остается в душе человеческой: *«... тут только поняли, к чему и куда всех нас наш запечатленный ангел вел, пролия сначала свои стопы и потом распечатлевшись ради любви людей к людям...»* (с. 128). А «распечатление» ангельского лика – это не только искусное снятие *«огнесмольного запечатления»* (с. 106) (« - Давай каленый утюг!

В печи, по его приказу, лежал в жару раскален тяжелый портняжский утюг.

Михайлица зацепила его и подает на ухвате, а Севастьян обернул ручку тряпкою, поплевал на утюг, да как дернет им по шляпному обрывку!.. От разу с этого войлока злой смрад повалил, а изограф еще раз, да еще им трет и враз отхватывает. Рука у него просто как молонья летает, и дым от поярка уже столбом валит, а Севастьян знай печет: одной рукой поярочек помалу поворачивает, а другою – утюгом действует, и все раз от разу неспешнее да сильнее налегает, и вдруг отбросил и утюг и поярок и поднял к свету икону, а печати как не бывало: крепкая строгановская олифа выдержала, и сургуч весь вселся, только чуть как будто красноогненная

роса осталась на лице, но зато светлбожественный лик весь виден...» (с. 125)) , но и освобождение душ с помощью любви от суеты мирской и лжи.

Список использованной литературы:

1. Библия. Новый Завет.
2. Библейская энциклопедия. Иллюстрированная полная популярная. Труд и издание Архимандрита Никифора. Репринтное издание. М.: Терра, 1990. – 902 с.
3. Евсюков В.В. Мифы о вселенной. – Новосибирск: Наука. Сиб. отделение. – 1988. – 175 с.
4. Елисова М.О. Универсальный символ «мировое древо» и его образно-речевые парадигмы в художественных текстах Бориса Пастернака. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – К., 2006. – 241 с.
5. Из работ московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой. – М.: "Языки русской культуры", 1997. – 896 с.
6. Лесков Н.С. Очарованный странник; Повести и рассказы. / Вступит. статья и примеч. Б. Дыхановой. – М.: Худож. Лит., 1983. – 236 с.
7. Лесков Н.С. Христианские легенды. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 320 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 1. А – К. – 671 с.
9. Ноосфера и художественное творчество (Сб. статей). Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. – М., 1991. – 272 с.
10. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В.Адамчик. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
11. Текст: семантика и структура / Отв. ред. к.ф.н. Т.В.Цивьян. – Сборник трудов – М., 1983. – 302 с.
12. Топоров В.Н. Пространство и текст (Из работ московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой). – М.: "Языки русской культуры", 1997. – 896 с.
13. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Институт славяноведения и балканистики / Отв. ред. В.Н.Топоров. – М.: Наука, 1990. – 207 с.
14. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2006. – 591с.
15. Элиаде Мирча. Священное и мирское / Пер с фр., предисловие и комментарии Н.К.Гарбовского. – М., 1994. – 144 с.

Семінарське заняття № 6

Тема: Найуживаніші методи аналізу художнього тексту: хронотопічний аналіз (2 год.)

План заняття:

- 1) Хронотопічний аналіз: осмислення специфіки художнього часу і художнього простору з виділенням бінарних опозицій у творах М.В.Гоголя, Ф.Достоевського, П.Верлена, Г.Маркеса, Г.Сенкевича, Л. Керролла, Ф. Кафки тощо (за вибором);
- 2) Види хронотопу у творах постмодерністів (Борхес, Кортасар, Кундера, Павич та інші).

Хрестоматійні матеріали

Иван Бунин. Руся

В одиннадцатом часу вечера скорый поезд Москва — Севастополь остановился на маленькой станции за Подольском, где ему остановки не полагалось, и чего-то ждал на втором пути. В поезде, к опущенному окну вагона первого класса, подошли господин и дама. Через рельсы переходил кондуктор с красным фонарем в висящей руке, и дама спросила:

— Послушайте. Почему мы стоим?

Кондуктор ответил, что опаздывает встречный курьерский.

На станции было темно и печально. Давно наступили сумерки, но на западе, за станцией, за чернеющими лесистыми полями, все еще мертвенно светила долгая летняя московская заря. В окно сыро пахло болотом. В тишине слышен был откуда-то равномерный и как будто тоже сырой скрип дергача.

Он облокотился на окно, она на его плечо.

— Однажды я жил в этой местности на каникулах, — сказал он. — Был репетитором в одной дачной усадьбе, верстах в пяти отсюда. Скучная местность. Мелкий лес, сороки, комары и стрекозы. Вида нигде никакого. В усадьбе любоваться горизонтом можно было только с мезонина. Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, — хозяева были люди обедневшие, — за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега.

— И, конечно, скучающая дачная девица, которую ты катал по этому болоту.

— Да, все, как полагается. Только девица была совсем не скучающая. Катал я ее всего больше по ночам, и выходило даже поэтично. На западе небо всю ночь зеленоватое, прозрачное, и там, на горизонте, вот как сейчас, все что-то тлеет и тлеет... Весло нашлось только одно и то вроде лопаты, и я греб им, как дикарь, — то направо, то налево. На противоположном берегу было темно от мелкого леса, но за ним всю ночь стоял этот странный полусвет. И везде невообразимая тишина — только комары ноют и стрекозы летают. Никогда не думал, что они летают по ночам, — оказалось, что зачем-то летают. Прямо страшно.

Зашумел наконец встречный поезд, налетел с грохотом и ветром, слившись в одну золотую полосу освещенных окон, и пронесся мимо. Вагон тотчас тронулся. Проводник вошел в купе, осветил его и стал готовить постели.

— Ну и что же у вас с этой девицей было? Настоящий роман? Ты почему-то никогда не рассказывал мне о ней. Какая она была?

— Худая, высокая. Носила желтый ситцевый сарафан и крестьянские чуньки на босу ногу, плетенные из какой-то разноцветной шерсти.

— Тоже, значит, в русском стиле?

— Думаю, что больше всего в стиле бедности. Не во что одеться, ну и сарафан. Кроме того, она была художница, училась в Строгановском училище живописи. Да она и сама была живописна, даже иконописна. Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие, слегка курчавились. Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво. Лодыжки и начало ступни в чуньках — все сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями.

— Я знаю этот тип. У меня на курсах такая подруга была. Истеричка, должно быть.

— Возможно. Тем более что лицом была похожа на мать, а мать, родом какая-то княжна с восточной кровью, страдала чем-то вроде черной меланхолии. Выходила только к столу. Выйдет, сядет и молчит, покашливает, не поднимая глаз, и все перекладывает то нож, то вилку. Если же вдруг заговорит, то так неожиданно и громко, что вздрогнешь.

— А отец?

— Тоже молчаливый и сухой, высокий; отставной военный. Прост и мил был только их мальчик, которого я репетировал.

Проводник вышел из купе, сказал, что постели готовы, и пожелал спокойной ночи.

— А как ее звали?

— Руся.

— Это что же за имя?

— Очень простое — Маруся.

— Ну и что же, ты был очень влюблен в нее?

— Конечно, казалось, что ужасно.

— А она?

Он помолчал и сухо ответил:

— Вероятно, и ей так казалось. Но пойдем спать. Я ужасно устал за день.

— Очень мило! Только даром заинтересовал. Ну, расскажи хоть в двух словах, чем и как ваш роман кончился.

— Да ничем. Уехал, и делу конец.

— Почему же ты не женился на ней?

— Очевидно, предчувствовал, что встречу тебя.

— Нет, серьезно?

— Ну, потому, что я застрелился, а она закололась кинжалом...

И, умывшись и почистив зубы, они затворились в образовавшейся тесноте купе, разделись и с дорожной отрадой легли под свежее глянцевитое полотно простынь и на такие же подушки, все скользившие с приподнятого изголовья.

Сине-лиловый глазок над дверью тихо глядел в темноту. Она скоро заснула, он не спал, лежал, курил и мысленно смотрел в то лето...

На теле у нее тоже было много маленьких темных родинок — эта особенность была прелестна. Оттого, что она ходила в мягкой обуви, без каблуков, все тело ее волновалось под желтым сарафаном. Сарафан был широкий, легкий, и в нем так свободно было ее долгому девичьему телу. Однажды она промочила в дождь ноги, вбежала из сада в гостиную, он кинулся разувать и целовать ее мокрые узкие ступни — подобного счастья не было во всей его жизни. Свежий, пахучий дождь шумел все быстрее и гуще за открытыми на балкон дверями, в потемневшем доме все спали после обеда — и как страшно испугал его и ее какой-то черный с металлически-зеленым отливом петух в большой огненной короне, вдруг тоже вбежавший из сада со стуком коготков по полу в ту самую горячую минуту, когда они забыли всякую осторожность. Увидав, как они вскочили с дивана, он торопливо и согнувшись, точно из деликатности, побежал назад под дождь с опущенным блестящим хвостом...

Первое время она все приглядывалась к нему; когда он заговаривал с ней, темно краснела и отвечала насмешливым бормотанием; за столом часто задевала его, громко обращаясь к отцу:

— Не угощайте его, папа, напрасно. Он вареников не любит. Впрочем, он и окрошки не любит, и лапши не любит, и простоквашу презирает, и творог ненавидит.

По утрам он был занят с мальчиком, она по хозяйству — весь дом был на ней. Обедали в час, и после обеда она уходила к себе в мезонин или, если не было дождя, в сад, где стоял под березой ее мольберт, и, отмахиваясь от комаров, писала с натуры. Потом стала выходить на балкон, где он после обеда сидел с книгой в косом камышовом кресле, стояла, заложив руки за спину, и посматривала на него с неопределенной усмешкой:

— Можно узнать, какие премудрости вы изволите штудировать?

— Историю Французской революции.

— Ах, бог мой! Я и не знала, что у нас в доме оказался революционер.

— А что ж вы свою живопись забросили?

— Вот-вот и совсем заброшу. Убедилась в своей бездарности.

— А вы покажите мне что-нибудь из ваших писаний.

— А вы думаете, что вы что-нибудь смыслите в живописи?

— Вы страшно самолюбивы.

— Есть тот грех...

Наконец предложила ему однажды покататься по озеру, вдруг решительно сказала:

— Кажется, дождливый период наших тропических мест кончился. Давайте развлекаться. Душегубка наша, правда, довольно гнилая и с дырявым дном, но мы с Петей все дыры забили кугой...

День был жаркий, парило, прибрежные травы, испещренные желтыми цветочками куриной слепоты, были душно нагреты влажным теплом, и над ними низко вились несметные бледно-зеленые мотыльки.

Он усвоил себе ее постоянный насмешливый тон и, подходя к лодке, сказал:

— Наконец-то вы снизошли до меня!

— Наконец-то вы собрались с мыслями ответить мне! — бойко ответила она и прыгнула на нос лодки, распугав лягушек, со всех сторон зашлепавших в воду, но вдруг дико взвизгнула и подхватила сарафан до самых колен, топая ногами:

— Уж! Уж!

Он мельком увидал блестящую смуглость ее голых ног, схватил с носа весло, стукнул им извивавшегося по дну лодки ужа и, поддев его, далеко отбросил в воду.

Она была бледна какой-то индусской бледностью, родинки на ее лице стали темней, чернота волос и глаз как будто еще чернее. Она облегченно передохнула:

— Ох, какая гадость! Недаром слово ужас происходит от ужа. Они у нас тут повсюду, и в саду, и под домом... И Петя, представьте, берет их в руки!

Впервые заговорила она с ним просто, и впервые взглянули они друг другу в глаза прямо.

— Но какой вы молодец! Как вы его здорово стукнули!

Она совсем пришла в себя, улыбнулась и, перебежав с носа на корму, весело села. В своем испуге она поразила его красотой, сейчас он с нежностью подумал: да она совсем еще девчонка! Но, сделав равнодушный вид, озабоченно перешагнул в лодку и, упирая веслом в студенистое дно, повернул ее вперед носом и потянул по спутанной гуще подводных трав на зеленые щетки куги и цветущие кувшинки, все впереди покрывавшие сплошным слоем своей толстой, круглой листвы, вывел ее на воду и сел на лавочку посередине, гребя направо и налево.

— Правда хорошо? — крикнула она.

— Очень! — ответил он, снимая картуз, и обернулся к ней: — Будьте добры кинуть возле себя, а то я смахну его в это корыто, которое, извините, все-таки протекает и полно пьявок.

Она положила картуз к себе на колени.

— Да не беспокойтесь, киньте куда попало.

Она прижала картуз к груди:

— Нет, я его буду беречь!

У него опять нежно дрогнуло сердце, но он опять отвернулся и стал усиленно запускать весло в блестящую среди куги и кувшинок воду.

К лицу и рукам липли комары, кругом все слепило теплым серебром: парный воздух, зыбкий солнечный свет, курчавая белизна облаков, мягко сиявших в небе и в прогалинах воды среди островов из куги и кувшинок; везде было так мелко, что видно было дно с подводными травами, но оно как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками. Вдруг она опять взвизгнула — и лодка повалилась набок: она сунула с кормы руку в воду и, поймав стебель кувшинки, так рванула его к себе, что завалилась вместе с лодкой — он едва успел вскочить и поймать ее под мышки. Она захохотала и, упав на корму спиной, брызнула с мокрой руки прямо ему в глаза. Тогда он опять схватил ее и, не понимая, что делает, поцеловал в хохочущие губы. Она быстро обняла его за шею и неловко поцеловала в щеку...

С тех пор они стали плавать по ночам. На другой день она вызвала его после обеда в сад и спросила:

— Ты меня любишь?

Он горячо ответил, помня вчерашние поцелуи в лодке:

— С первого дня нашей встречи!

— И я, — сказала она. — Нет, сначала ненавидела — мне казалось, что ты совсем не замечаешь меня. Но, слава богу, все это уже прошлое. Нынче вечером, как все улягутся, ступай опять туда и жди меня. Только выйди из дому как можно осторожнее — мама за каждым шагом моим следит, ревнива до безумия.

Ночью она пришла на берег с пледом на руке. От радости он встретил ее растерянно, только спросил:

— А плед зачем?

— Какой глупый! Нам же будет холодно. Ну, скорей садись и греби к тому берегу...

Всю дорогу они молчали. Когда подплыли к лесу на той стороне, она сказала:

— Ну вот. Теперь иди ко мне. Где плед? Ах, он подо мной. Прикрой меня, я озябла, и садись. Вот так... Нет, погоди, вчера мы целовались как-то бестолково, теперь я сначала сама поцелую тебя, только тихо, тихо. А ты обними меня... везде...

Под сарафаном у нее была только сорочка. Она нежно, едва касаясь, целовала его в края губ. Он, с помутившейся головой, кинул ее на корму. Она исступленно обняла его...

Полежав в изнеможении, она приподнялась и с улыбкой счастливой усталости и еще не утихшей боли сказала:

— Теперь мы муж с женой. Мама говорит, что она не переживет моего замужества, но я сейчас не хочу об этом думать... Знаешь, я хочу искупаться, страшно люблю по ночам...

Через голову она разделась, забелела в сумраке всем своим долгим телом и стала обвязывать голову косой, подняв руки, показывая темные мышки и поднявшиеся груди, не стыдясь своей наготы и темного мыска под животом. Обвязав, быстро поцеловала его, вскочила на ноги, плашмя упала в воду, закинув голову назад, и шумно заколотила ногами.

Потом он, спеша, помог ей одеться и закутаться в плед. В сумраке сказочно были видны ее черные глаза и черные волосы, обвязанные косой. Он больше не смел касаться ее, только целовал ее руки и молчал от нестерпимого счастья. Все казалось, что кто-то есть в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, — стоит и слушает. Иногда там что-то осторожно шуршало. Она поднимала голову:

— Постой, что это?

— Не бойся, это, верно, лягушка выползает на берег. Или еж в лесу...

— А если козерог?

— Какой козерог?

— Я не знаю. Но ты только подумай: выходит из лесу какой-то козерог, стоит и смотрит...

Мне так хорошо, мне хочется болтать страшные глупости!

И он опять прижимал к губам ее руки, иногда как что-то священное целовал холодную грудь. Каким совсем новым существом стала она для него! И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары — и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось...

Через неделю он был безобразно, с позором, ошеломленный ужасом совершенно внезапной разлуки, выгнан из дому.

Как-то после обеда они сидели в гостиной и, касаясь головами, смотрели картинки в старых номерах «Нивы».

— Ты меня еще не разлюбила? — тихо спрашивал он, делая вид, что внимательно смотрит.

— Глупый. Ужасно глупый! — шептала она.

Вдруг слышались мягко бегущие шаги — и на пороге встала в черном шелковом истрепанном халате и истертых сафьяновых туфлях ее полоумная мать. Черные глаза ее трагически сверкали. Она вбежала, как на сцену, и крикнула:

— Я все поняла! Я чувствовала, я следила! Негодяй, ей не быть твоею!

И, вскинув руку в длинном рукаве, оглушительно выстрелила из старинного пистолета, которым Петя пугал воробьев, заряжая его только порохом. Он, в дыму, бросился к ней, схватил ее цепкую руку. Она вырвалась, ударила его пистолетом в лоб, в кровь рассекла ему бровь, швырнула им в него и, слыша, что по дому бегут на крик и выстрел, стала кричать с пеной на сизых губах еще театральнее:

— Только через мой труп перешагнет она к тебе! Если сбежит с тобой, в тот же день повешусь, брошусь с крыши! Негодяй, вон из моего дома! Марья Викторовна, выбирайте: мать или он!

Она прошептала:

— Вы, вы, мама...

Он очнулся, открыл глаза — все так же неуклонно, загадочно, могильно смотрел на него из черной темноты сине-лиловый глазок над дверью, и все с той же неуклонно рвущейся вперед быстротой неся, пружиня, качаясь, вагон. Уже далеко, далеко остался тот печальный полустанок. И уж целых двадцать лет тому назад было все это — перелески, сороки, болота, кувшинки, ужи, журавли... Да, ведь были еще журавли — как же он забыл о них! Все было странно в то удивительное лето, странна и пара каких-то журавлей, откуда-то прилетавших от времени до времени на побережье болота, и то, что они только ее одну подпускали к себе и, выгибая тонкие, длинные шеи, с очень строгим, но благосклонным любопытством смотрели на нее сверху, когда она, мягко и легко разбежавшись к ним в своих разноцветных чуньках, вдруг садилась перед ними на корточки, распутивши на влажной и теплой зелени побережья свой желтый сарафан, и с детским задором заглядывала в их прекрасные и грозные черные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка. Он смотрел на нее и на них издали, в бинокль, и четко видел их маленькие блестящие головки, — даже их костяные ноздри, скважины крепких, больших клювов, которыми они с одного удара убивали ужей. Кургузые туловища их с пушистыми пучками хвостов были туго покрыты стальным опереньем, чешуйчатые трости ног не в меру длинны и тонки — у одного совсем черные, у другого зеленоватые. Иногда они оба целыми часами стояли на одной ноге в непонятной неподвижности, иногда ни с того ни с сего подпрыгивали, раскрывая огромные крылья; а не то важно прогуливались, выступали медленно, мерно, поднимали лапы, в комок сжимая три их пальца, а ставили разлато, раздвигая пальцы, как хищные когти, и все время качали

головками... Впрочем, когда она подбегала к ним, он уже ни о чем не думал и ничего не видел — видел только ее распутившийся сарафан, смертной истомой содрогаясь при мысли о ее смуглом теле под ним, о темных родинках на нем. А в тот последний их день, в то последнее их сидение рядом в гостиной на диване, над томом старой «Нивы», она тоже держала в руках его картуз, прижимала его к груди, как тогда, в лодке, и говорила, блестя ему в глаза радостными черно-зеркальными глазами:

— А я так люблю тебя теперь, что мне нет ничего милее даже вот этого запаха внутри картуза, запаха твоей головы и твоего гадкого одеколona!

За Курском, в вагоне-ресторане, когда после завтрака он пил кофе с коньяком, жена сказала ему:

— Что это ты столько пьешь? Это уже, кажется, пятая рюмка. Все еще грустишь, вспоминаешь свою дачную девицу с костлявыми ступнями?

— Грущу, грущу, — ответил он, неприятно усмехаясь. — Дачная девица... *Amata nobis quantum amabitur nulla!*¹

— Это по-латыни? Что это значит?

— Этого тебе не нужно знать.

— Как ты груб, — сказала она, небрежно вздохнув, и стала смотреть в солнечное окно.

27 сентября 1940

Авторська інтерпретація тексту

Смысловое приращение как особенность хромотопического «сдвига»

(на материале рассказа И. Бунина «Руся»)

(Надрукковано:

Вишницкая Ю.В. Смысловое приращение как особенность хромотопического «сдвига» (на материале рассказа И. Бунина «Руся») // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. Научно-методический журнал. / Гл.ред. Кудрявцева Л.А. — К.: АУПРЯЛ, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. — 2010. - № 2 (32). — С. 13-17)

Среди образов, актуализирующих центральную в мировой культуре мифологему «пути», далеко не периферийное место занимает «поезд». Будучи составной техногенной модели мира, «поезд» наделен способностью «одушевлять» пространство. То есть находясь, так сказать, «по ту сторону» анимо-аниматической мировой модели, другими словами —

противопоставляясь ей как «неживое, мертвое» - «живому, одухотворенному», «поезд» осмысливается в рамках «живого» мироустройства. Это происходит потому, что «поезд» - техногенный атрибут – перерастает свою «изначальность», становясь смысловой доминантой (как в культурном контексте, так и в пределах художественного текста).

Смысловое поле «поезда» расширяется мифологическими срезами символов, медиаторов, хронотопов, предвестников, локусов. Именно все эти семантические ипостаси мифологемы «поезд» и представлены в тексте рассказа Ивана Бунина «Руся».

Привычная функция поезда как средства передвижения в реальном пространстве (реализуемая в мире реального бытия: «*скорый поезд Москва-Севастополь*») с самого начала текста модифицируется. Смещение происходит за счет «временного» и «пространственного» знаков: «*в одиннадцатом часу вечера*» - знак «маргинально, смещенного» хронотопа и – как следствие – сигнал к тому, что «что-то может» («должно» - по законам текстового сюжета) произойти. То же наблюдаем и в «пространственной» координате: непредвиденная обстановка «на маленькой станции за Подольском» - предвестник каких-то событий, изменений. Именно эту знаковую характеристику «поезда» текст эксплицирует в первом предложении: «... *остановился... и чего-то ждал на втором пути*».

Предвестническая функция «остановившегося поезда» поддерживается неоднократным указанием на «сумерки», которые, являясь наиболее напряженным временем суток (в силу своей медиативной природы: уже не вечер, еще не ночь), «предвещают» какой-то «сдвиг» (фактуальный или смысловой). (В мифологической мировой традиции «образ сумерек фиксирует момент перехода, пространство порога, он представляет граничную черту /... / характеризуются неопределенностью очертаний и форм, амбивалентностью явлений и обусловленной этим особой уязвимостью тел» [Словарь символов и знаков 2006: 196].) Кроме того, остановившейся поезд – как некая точка разграничения – имплицитно

бинарную оппозицию «свой – чужой» (изоморфную «жизни – смерти», «востоку – западу» и т.п.). Характерно, что противопоставление «высвечивается» половинчато: текст эксплицирует лишь одну точку бинарной оппозиции: «запад», соотнося ее со смертью, печалью и – Москвой (т.е. местом, якобы родным пассажирам): *«На станции было темно и печально. Давно наступили сумерки, но на западе, за станцией, за чернеющими лесистыми полями, все еще мертвенно светила долгая летняя московская заря. В окно сыро пахло болотом. В тишине слышен был откуда-то равномерный и как будто тоже сырой скрип дергача»* (с. 307).

Таким же медиатором, моделирующим это еще «зыбкое, нечеткое, разделенное» на «свой – чужой» пространство, является «окно». И именно «окно» вступает в игру этого «противостояния» Москвы и *«маленькой станции за Подольском»*. С одной стороны – мертвенная долгая летняя московская ночь (конечно же, мы чувствуем семантическую доминанту этого пассажа – «мертвенно»); с другой стороны – *«Скучная местность. Мелкий лес, сороки, комары и стрекозы. Вида нигде никакого. В усадьбе любоваться горизонтом можно было только с мезонина, Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, - хозяева были люди обедневшие, - за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега»* (с. 308). Контекстуальное насыщение семантикой «болота» и «запустения», казалось бы, уравнивает обе позиции: и Москва, и эта *«болотистая местность, где-то за Подольском»*, словно не уступают друг другу в свойстве «быть мертвыми». (Вспомним объемный мифологический комплекс, связанный со славянским представлением «болота» как символа распада, гибели, смерти, «отсутствия динамического начала, остановки духовных процессов, искуса материальным», как «олицетворение разложения духовного» [Словарь символов и знаков 2006: 13].)

Но, на самом деле, происходит иначе: текст наполняется смысловыми константами указанной бинарной пары.

Рассмотрим эту «наполняемость». Первое, что бросается в глаза, это – безликость (даже безымянность) «того пространства» («Москвы») («*господин и дама*» - «*Он*» и «*Она*») и – соответственно, наоборот, - «обличье» (лицо) «этого пространства»: Руся была не просто живописна, *«даже иконописна. Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие слегка курчавились. Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво»*. Таким образом, здесь проявляется наивысшая, сакральная, ипостась «лица» (вспомним смысловую градацию словоформ «личина – обличье – лицо – лик»): лицо Руси воспринимается в теистической, божественной парадигме как иконописный, ангельский лик. Очень интересным является своего рода «локусное раздвижение» «пространства»: психологический ассоциатив «Руся – Русь» размыкает рамки дачной усадьбы и болотисто-лесистой местности (где жила Руся) до пределов Руси (России или славянского полиэтнического пространства в целом).

Второе. Противопоставление все явнее очерчивается и по речевому признаку «дамы» и «Руси» (сравните ехидно-снисходительно-циничные реплики «Его жены» и игриво-непосредственные Руси). Характерно, что автор словно отсутствует (игнорируя или проявляя свое намеренное безразличие), когда подает реплики «дамы»: ни разу он не прокомментировал, ни словом не охарактеризовал ее. Эту «даму» выдают только ее лексика и интонации. Во всем сквозит ограниченность, скупость мыслей, чувств, желаний. Об «упакованности» жизни (довольстве положением, существованием) свидетельствует и так называемая «пространственная герметичность»: *«И, умывшись и почистив зубы, они затворились в образовавшейся тесноте купе, разделись и с дорожной отрадой легли под свежее глянцевитое полотно простынь и на такие же подушки, все скользившие с приподнятого изголовья»*.

Такая авторская «отчужденность» противопоставляется активной авторской позиции в мире Руси: Бунин постоянно описывает многообразие эмоций и душевных состояний героини: *«когда он заговаривал с ней, темно краснела и отвечала насмешливым бормотанием; за столом часто задевала его, громко обращаясь к отцу...»*; *«Потом стала выходить на балкон, где он после обеда сидел с книгой в косом камышовом кресле, стояла, заложив руки за спину, и поглядывала на него с неопределенной усмешкой...»*; *«вдруг решительно сказала...»*; *«бойко ответила она и прыгнула на нос лодки, распугав лягушек, со всех сторон зашлепавших в воду, но вдруг дико взвизгнула и подхватила сарафан до самых колен, топая ногами...»*; *«Она облегченно передохнула...»*; *«Она совсем пришла в себя, улыбнулась и, перебежав с носа на корму, весело села. В своем испуге она поразила его красотой...»* и еще много других контекстов. Она – наполнена жизнью, светом, радостью. Открытость миру подчеркивается и неограниченными пространственными локусами: сад (*«...после обеда она уходила к себе в мезонин или, если не было дождя, в сад, где стоял под березой ее мольберт, и, отмахиваясь от комаров, писала с натуры.»*); озеро (*«...кругом все слепило теплым серебром: парной воздух, зыбкий солнечный свет, курчавая белизна облаков, мягко сиявших в небе и в прогалинах воды среди островов из куги и кувшинок; везде было так мелко, что видно было дно с подводными травами, но оно как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками»*; *«...И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары - и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось...»*).

Примечательными являются в тексте хронотопические трансформации этих ключевых топосов – «сада», «усадыбы», «озера»: по

прошествию лет они насыщаются семантикой антифактивности: *«некое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото...»*. Значение неуверенности, «кажущести» «размывает» эти локусы во временном плане, перемещая их в ирреальное пространство, и – как следствие – десакрализируя (О профанации высокого свидетельствует, например, атрибутивный код, с помощью которого дешифруются образы «сакрального мира»: *«весло...вроде лопаты...»*).

Нетронутыми в своей первоначальной сакральности эти образы остаются в прошлом, которое в реальном хронотопе (в момент остановки поезда) сжимается в одну точку и одновременно раздвигается до пределов растянувшегося во времени пассажирского состава. Таким образом, вынужденная остановка «скорого пассажирского поезда Москва – Севастополь» - это место смыкания двух зронотопов: реального и мифологизированного прошлого, реализуемых в тексте встречей двух поездов. Если первый (остановившийся, пропускающий встречный) – это комфортное пространство, «укомплектованное» *«постелями»*, *«глянцевитым полотном простынь и подушек»*, *«вагонами первого класса»* и т.п., - характеризуется временной протяженностью (ведь происходящие события, по сути, берут начало здесь, в этом герметизированном пространстве, когда «Он» вспоминает), то второй поезд (текстуально введенный одним небольшим предложением) – фактически не «фиксируется» деталями временной и пространственной обстановки, а *«проносится мимо»*. Но эта вневременная нелокализованность имеет обратный эффект: *«встречный поезд»*, символизирующий прошлое, оставляет сильный, яркий след. (На текстовом уровне это достигается благодаря звукокологоративам: *«Зашумел наконец встречный поезд, налетел с грохотом и ветром, слившись в одну золотую полосу освещенных окон, и пронесся мимо»* (с. 309). Именно этот контекст эксплицирует хронотопическую «растянутость» прошлого: *«золотая полосу освещенных окон»* (характерно, что этот метафорический образ семантизирован «световыми», «светлыми» лексемами).

Одновременное же смыкание «прошлого» в одну точку эксплицировано другим «окном»: «*сине-лиловым глазком над дверью*».

Если в первом случае «окно» реализуется на мифологическом срезе локусов и хронотопов, то во втором оно – медиатор, проводник в прошлое: «...*сине-лиловый глазок над дверью тихо глядел в темноту. /.../ он не спал, лежал, курил и мысленно смотрел в то лето...*» (с. 309). Окно в прошлое, выраженное «темным глазком» далее в тексте принимает формы «*маленьких темных родинок на теле Руси*» и очертания «*черного с металлически-зеленым отливом петуха в большой огненной короне*» (с. 310). Такой колоративный психологический ассоциатив, соединяющий реальное и антифактивное пространства, трансформирует их: реальное «герметизирует» в «комфортное купе первого класса», а антифактивное (промчавшееся и не остановившееся прошлое) наполняет реальными деталями, цветами, запахами (например, запахом «*свежего, пахучего дождя...*»).

Так, мифологема «окна» (ассоциативно модифицируясь в «черного петуха с золотой короной») актуализирует семантику возрождения, пробуждения: пронесшийся встречный поезд нарушил привычные, комфортные границы, сместив ценностные ориентиры: «*Amata nobis quantum arnabitur nulla!*»

Список использованной литературы

1. Адамчик В.В. Словарь символов и знаков. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
2. Бунин И.А. Повести и рассказы / Сост. и авт. послесл. С.Ф.Щелокова. – К.: Дніпро, 1986. – 333 с.

ЛАБІРИНТИ «ТРАМВАЙНО-ПІДЗЕМНИХ» ЧАСОПРОСТОРІВ НОВЕЛ ХУЛІО КОРТАСАРА ТА МІРЧА ЕЛІАДЕ

Новела Хуліо Кортасара «*Рукопис, знайдений у кишені*» – текст з глибинними смисловими лабіринтами, в яких змикаються художні простори і часи та міфосвіти. Зробимо хронотопічний аналіз тексту, так як саме на цей «ключик» дешифровки смислу, на нашу думку, відгукується текст.

Але почнемо з читацького сприйняття. За законами рецептивної естетики, читач, вступаючи в діалог з текстом (а значить, з автором),

реконструює «віртуальний сенс» текстового простору. Здивування, психологічне напруження, що знімається кінцевим катарсисом, послідовні (за ліричним героєм – за автором) блукання лабіринтами гри – це (та багато іншого) породжує спектр читацьких інтерпретацій, читацьких «відгомонів».

Розглянемо особливості моделювання текстового часопростору у новелі. Дії розгортаються у горизонтальному розгалуженні підземного метро. Станції «Шатоле», «Вожирар», «Одеоне», «Ла-Мотт-Пике», «Монпарнас-Бьенвеню», «Порт-де-Вавен», «Мэрия Иеси», «Сен-Сюльпис», «Сен-Пласид», «Данфер-Роширо», «Насьон-Этуаль», «Порт-д'Орлеан», «Венсенн-Нейи», «Де Ско», «Ледрю-Роллэн», «Фуардерб-Шалиньи», «Домениль» та інші – створюють цей підземний лабіринт, де людські дороги-долі розбігаються, розходяться, роз'єднуються, де є дуже мала ймовірність збігу, перетину обраного шляху згідно з правилами гри, придуманої головним героєм. *«Темное окно метро может дать мне ответ и помочь найти счастье именно здесь, под землей, где особенно остро ощущается жесточайшее разобщение людей, а время рассекается короткими перегонами и его отрезки - вместе с каждой станцией - остаются позади, во тьме тоннеля».* Метро виступає символом надії, сподівань на щастя, є посередником між світами людей, між сьогоденням і майбуттям головного героя, між відчаєм і надією. Не випадково метро названо «вікном», що за своєю маргінальною сутністю (поєднувати «свій» і «чужий» простори, зовнішній і внутрішній світи) є медіатором. Звичайно ж, медіатором і між земним та підземним просторами.

Паризьке метро виступає в тексті новели ще на одному міфологічному зрізі: воно є центром Мікрокосму. Про його центроспрямованість свідчить метафора *«Мондрианово дерево парижского метрополитена с его красными, желтыми, синими и черными ветвями».* Декодується цей смисловий синонім (інтенсіонал) Світового Дерева через ланцюг мотивів:

- мотив життя (асоціативні паралелі з соком, з атомами): *«Это дерево живет двадцать из каждых двадцати четырех часов, наполняется бурлящим*

соком, капли которого устремляются в определенные ответвления: одни выкатываются на "Шателе", другие входят на "Вожирар", третьи делают пересадку на "Одеоне", чтобы следовать в "Ла Мотт-Пике", - сотни, тысячи. А кто знает, сколько вариантов пересадок и переходов закодировано и запрограммировано для всех этих живых частиц, внедряющихся в чрево города там и выскакивающих тут, рассыпающихся по Галереям Лафайет, чтобы запасть либо пачкой бумажных салфеток, либо парой лампочек на третьем этаже магазина близ улицы Гей-Люссака»; - мотив руху (психологічний асоціатив з вічним двигуном, що живе безперервно, з «маятником», з лабіринтом переходів, пересадок, коридорів, тунелів, входів і виходів).

Коли ж рух «маятника надії» уповільнюється або й взагалі зупиняється (безвихідь!), то дерево – обезструмлюється: перетворюється на механізм, в якому відбуваються коливання, рухи вже за інерцією: *«Снова и снова мондриановское дерево раскидывало свои безжизненные ветви, случай сплетал красные, синие, белые пунктирные искушения. Четверг, пятница, суббота. Стоять, стоят на платформе, смотреть, как подходит поезд, семь или восемь вагонов, как они замедляют ход, бежать в хвост поезда и втискиваться в последний вагон, но там нет Мари-Клод; выходит на следующей станции и ждет следующего поезда, проезжают остановку и переходить на другую линию, смотреть на скользящие мимо вагоны - без Мари-Клод; опять пропускать один-два поезда, садиться в третий, следовать до конечной остановки, возвращаться на станцию, где можно сделать пересадку, думать, что она может сесть только в четвертый поезд, прекращать поиски и подниматься вверх, чтобы пообедать, а затем, сделав одну-две затяжки горьким сигаретным дымом, снова возвращаться вниз, садиться на скамью и ждать второго, пятого поезда. Понедельник, вторник, среда, четверг...»*. Механічний (мертвий, непомітний, одноманітний) перебіг часу: понеділок, вівторок, середа... - одна станція, друга, третя... - одна пересадка інша, ще одна і т.д. – потяг, другий, третій...

- вагон перший, четвертий, восьмий... - ущільнює час, компресує його, перетворює на тісняву мертвих секунд – хвилин – годин – днів – місяців – років. І цей хаос омертвілих скомпресованих атомів породжує павуків.

«Павуки» – уособлення хтонічного (підземного, негативного, руйнівного) низу – є дуже діяльними, що підсилюється на морфологічному рівні тексту введенням великої кількості дієслів з так званою «профанною», «зниженою» семантикою: «*копошиться*», «*заглатывать*», «*колоть*», «*раздирать*», «*убивать*», «*кусать*». «Павуки» в тексті новели є символом безнадії, спокуси вийти з гри або втягнутись у гру. Єдиним виходом із хтонічного низу є розривання павучої павутини, яка «облюбувала» собі місце в душі головного героя, роздираючи його зсередини: *«...пауки буквально раздирали мне нутро, но я честно вел себя в первую минуту и продолжал идти за ней просто так, машинально, чтобы потом покориться неизбежности и сказать там, наверху: что ж, ступай своей дорогой. Но вдруг, на середине лестницы я понял, что нет, что, наверное, единственный способ убить пауков - это преступить закон, нарушить правила хотя бы один раз. Пауки, было впившиеся в мой желудок в ту минуту, когда Ана (когда Маргрит) пошла вверх по запретной лестнице, сразу притихли, и весь я внезапно обмяк, по телу разлилась усталость, хотя ноги продолжали автоматически преодолевать ступеньку за ступенькой. Все мысли улетучились, кроме одной: я все еще вижу ее, вижу, как красная сумка, приплясывая, устремляется наверх к улице, как черные волосы ритмично подрагивают в такт шагам. Уже стемнело, порывистый холодный ветер бросал в лицо снег с дождем; я знаю, что Ана (что Маргрит) не испугалась, когда я поравнялся с ней и сказал: "Не может быть, чтобы мы так и разошлись, не успев встретиться"»*. «Павуки», до того ж, є уособленням механічності руху, заведених правил гри, схеми. Позбутися павуків (убити їх) – це значить розірвати угоду щодо дотримання законів гри, згідно з якою метро – це центр роз'єднаності людей, випадковості, фальші: «*уничтожить*

раз и навсегда заведенный механизм, работающий против ... города и его табу... против триумфа игры, против дикой пляски пауков в бездне».

Образ павуків зникає в собі не лише світи: хтонічний та антропоморфний, але й мотиви: фальші, маски, безнадії, ритуального танку смерті – з одного боку, з іншого – сподівань, зняття табу, справжності.

Текст побудовано на постійному балансуванні в середині цих опозитивних пар: «маски» накладаються на «обличчя», коли люди, потрапляючи у це тимчасове «скопище» у межах одного вагону, натягують на себе маски удаваності: *«...каждый притворяется, что смотрит куда-то в сторону, только, упаси Бог, не на ближнего своего. Разве лишь дети прямо и открыто глядят вам в глаза, пока их тоже не научат смотреть мимо, смотреть не видя, с таким гражданственным игнорированием любого соседа, любых интимных контактов; когда всяк съезживается в собственном мыльном пузыре, заключает себя в скобки, заботливо отгораживаясь миллиметровой воздушной прокладкой от чужих локтей или углубившись в книжку либо в "Франс Суар", а чаще всего, как Ана, устремив взгляд в пустоту, в эту идиотскую "ничейную зону", которая находится между моим лицом и лицом мужчины, вперившего взгляд в "Фигаро"».* Метаморфоза ж маски відбувається знову-таки у маргінальному просторі: у вікні вагону, яке стає не лише локусом дивних перетворень, але й хронотопом, де збігаються роз'єднані у просторі розгалуженого метро життєві стежки пасажирів. Вікно вагону стає третім, поєднувальним, простором, що змиває фальш: *«В этом эфемерном зеркале лица обретают какую-то иную жизнь, перестают быть отвратительными гипсовыми масками, сотворенными казенным светом вагонных ламп, и - ты не посмела бы отрицать этого, Маргрит, - могут открыто и честно глядеть друг на друга, ибо на какую-то долю минуты наши взгляды освобождаются от самоконтроля».*

Коли ж «павутина гри» розривається й вивільняються атоми справжнього життя, зникає вікно як посередник між світами – справжні «я»

дивляться один на одного не через ефемерне, ілюзорне скло, а прямо: *«И тогда мы глядим друг на друга, Мари-Клод поднимает голову и смотрит мне прямо в лицо, смотрит в побледневшее лицо того, кто судорожно вцепился в поручень и не сводит глаз с ее лица, с лица без единой кровинки, с лица Мари-Клод, которая прижимает к себе красную сумку и встанет, как только поезд поравняется с платформой "Домениль"...».*

Паризьке метро у тексті семантично уподібнюється міфологічному лабіринту. «Лабіринт» як пастка, безвихідь, як переплетіння, перетин, змикання, зіткнення – відтворюється в образі метро тунелями, коридорами, переходами, східцями, входами й виходами: *«Ничего не поделаешь, оставалось только взглянуть на нее в последний раз на перекрестке коридоров, увидать, как она исчезает, как ее заглатывает лестница, ведущая вниз. Таково было условие игры: улыбка, замеченная в окне вагона давала право следовать за женщиной и почти безнадежно надеяться на то, что ее маршрут в метро совпадет с моим, выбранным еще до спуска под землю; а потом - так было всегда, вплоть до сегодняшнего дня - смотреть, как она исчезает в другом проходе, и не сметь идти за ней, возвращаться с тяжелым сердцем в наземный мир, забиваться в какое-нибудь кафе и опять жить как живется, пока мало-помалу через часы, дни или недели снова не одолеет охота попытать счастья и потешить себя надеждой, что все совпадет - женщина и отражение в стекле, радостно встреченная или отвергнутая улыбка, направление поездов, - и тогда наконец, да, наконец с полным правом можно будет приблизиться и сказать ей первые, трудные слова, пробивающие толпу застоявшегося времени, ворох копошащихся в бездне пауков». Знаковими у цьому підземному світі є східці – медіатор між фальшивим світом, світом випадкового зіткнення людей, і світом без фальші (своїм «я»): *«Я взял такси и поехал домой, впервые погрузившись в себя как в какую-то неведомую и чужую страну, повторяя себе, что "да", что Мари-Клод, что "Данфер-Роширо", и плотно смыкал веки, чтобы дольше видеть ее черные волосы, забавное покачивание головой при разговоре, улыбку».* Східці*

не лише виводять з метро, а й проводять до себе, переводять зі світу масок у світ облич.

Метро як лабіринт випадкових зіткнень людських долі, шляхів установлює не лише закони моделювання простору, але й закони «свого» часу. Механічність, ущільненість, «маятникова» довершеність часу у хронотопі паризького метро протистоїть часовому ритму «я» героя: починаючи «гру з долею» (ймовірність зустрічі зі своїм коханням у розімкненому просторі випадкових зіткнень людей), герой відчуває свій ритм часу: *«...время стало отсчитываться частыми ударами сердца, совпадают с пульсом игры, и теперь каждая станция метро означала новый, неведомый поворот в моей жизни, ибо такова была игра. Взгляд Маргрит и моя улыбка, мгновенное отступление Аны, занявшей замком своей сумки, были торжественным открытием церемонии, которая вопреки всем законам разума предпочитала иной раз самые дикие несоответствия нелепым целям обыденной причинности.*

Условия игры не были сложными, однако сама игра походила на сражение вслепую, на беспомощное барахтанье в вязком болоте, где всюду, куда ни глянь, перед вами вырастает раскидистое дерево судьбы неисповедимой».

Ще один час вивільняється з «павучих лап» метро: час художньої реальності: головний герой занотовує все, що ми, читачі, зараз читаємо: *«...все сижу и жду на этой скамейке, на станции "Шмен-Вер", с этим блокнотом, в котором рука пишет только для того, чтобы изобрести какое-нибудь иное время, задержать шквал, несущий меня к субботе, когда все, вероятно, будет кончено, когда я вернусь домой один, а они опять проснутся и станут яростно терзать, колоть, кусать меня, требуя возобновления игры, других Мари-Клод, других Паул, - неизбежное повторение после каждого краха, раковый рецидив».* І тому не випадковим є ведення розповіді від першої особи: справжній часопростір оживає в рукописі. Мотив «нефальшивості», справжності, таємничості, інтимності

об'єктивується в назві новели: саме «рукопис, знайдений у кишені» поєднує мікрокосм («кишеня», «рукопис» - «я») з макрокосмом (мотив пошуку – лабіринт – таїна - Космос). Лейтмотив тексту (справжність вчинків, почуттів, життя) виштовхується в назву твору. Окрім того, «заглибленість» у свій внутрішній світ, занурення в себе як в якусь невідому й чужу країну – є ключовим, так як пояснює й міфологічні зрізи образу «паризького метро» (хронотоп, символ, знак, медіатор, психологічний асоціатив), й бінарні опозиції тексту (маска – обличчя, живий – мертвий тощо), й образи хтонічного низу «павуки», й маргінальні образи-хронотопи «вікно», «дзеркало», «східці». Усе це, так би мовити, - текстове «вивільнення» багатогранного, справжнього «я» героя-автора. Глибинне занурення у психологізм образів персонажів знімає необхідність введення діалогів (вони – на рівні змикань поглядів, «розуміння без слів»), необхідність «хрестоматійного портретизування» (з «портрету» - лише погляд, очі), «зовнішності» (з одягу – лише деталі: «червона сумочка» й «кишеня» - знову ж таки – семантика глибини, скутості, прикритості).

Текст новели Кортасара семантично дуже насичений: смисл ховається в образах головного героя й Марі-Клод, в деталях, в хронотопах; мерехтить в образах-символах, знаках, посередниках, асоціативах; ущільнюється психологізмом вчинків, думок, світовідчуттям головного героя.

Новела «У циганок» відомого румунського письменника, вченого-міфолога **Мірча Еліаде** про те, як існують, розпадаючись, звужуючись, стискаючись і розтягуючись, паралельні міфосвіти, про змішані в реальності й ірреальності хронотопи. Звичайний і життєвий епізод (один із тих, що незмінно повторюються у житті головного героя три рази на тиждень): поїздка в трамваї за відповідним маршрутом (на заняття – додому - на заняття – додому) – розгортається в поліхронотопічну парадигму. Невинний спогад про молодість, про любов, яка не збулася, не лише переносить на мить героя у світ міфологізованого минулого, але й вириває його з дійсності і

залишає на 12 років у мрії, що не збулася, – ірреальність відносить героя твору в якийсь початок («*Так начинается...*»).

Текст новели моделюється за принципом «кільцевого маршруту», спірально розгорнутого у відповідних хронотопах.

Перший, зовнішній, реальний шлях окреслюється світом реального буття, що розпадається хронологічно на те, що трапилось «до» і «після», між якими – 12 років. Дія відбувається у трамваї, у спеку, у колі пасажирів, що спілкуються між собою, у стані розпачу головного героя, котрий збагнув, що загубив портфель і не має грошей на проїзд.

Розглянемо усі елементи кільцевого «трамвайно-часового маршруту».

Про трамвай нам відомо, що це звичайний міський трамвай, який слідує своїм маршрутом, дотримується графіку, має кондуктора. Та одна не залежна від пасажирів обставина створює такий собі ореол таємничості навколо звичайного трамвайного маршруту: зупинка, що в народі йменується «у цыганок», вносить безлад, сум'яття, хвилювання, і навіть спантеличеність. Незвичайність, «чужорідність» цієї зупинки підкреслюється навіть її іншою кліматичною атмосферою. Якщо все місто (а відповідно й трамвай як атрибут реального світу) охоплено нестерпною спекою, то зупинка (про яку пасажирів то пліткують, то багатозначно помовчують, то вигукують, переморгуючись один з одним) дихає прохолодою горіхового саду. Спека, яка розповзлась містом (у «розпечений трамвай», на пасажирів, що шукають порятунку у відчинених вікнах, на Гаврілеску, у кишнях якого – безліч мокрих носових хустинок), обкутує навіть думки пасажирів: вони, рятуючись від спеки, хапаються за спомини про полковника Лоуренса, так як «*В самом деле жарко. Но образованный человек все переносит легче*» (тільки й того). Насправді ж, згадки безпосередньо пов'язані зі станом спеки і втрати реальності: полковника Лоуренса в Аравійській пустелі теж зустріла спека: «*Зной ударил его по темени, ударил его, как сабля...*».

Сад же уособлює спасіння від спеки: «*деревья грецких орехов дают тень*», тому він є центральним об'єктом трамвайних балачок.

Пасажири трамваю – «усіх мастей»: Еліаде ніби підібрав по одному кожної «масті»: старий (котрий з експресивністю то час від часу викрикував: *«Позор! Безобразие!»*), то відвертався, красномовно демонструючи своє ставлення до теми розмови), «хтось із сусідів», «інший пасажир» (що виказували свою зацікавленість уточненнями, доповненнями, підтакуваннями), якась жінка (також емоційно, але мовчки реагувала на «витівки» пасажирів, а точніше – Гаврилеску). Безликість пасажирів підкреслює «стереотипна» «семантика»: «хтось», «весь вагон» (немає різниці, хто, це не варто уваги – усі зібрались в одному місці, у громадському транспорті, у трамваї, за необхідністю). Тому й спілкування в трамваї носить характер виключно ділових стосунків (придбання квитка на проїзд і пов'язані з ним розмови про зупинки, гроші) та реплік, що підтримують тему «спеки – полковника Лоуренса – садів із затінком – циганок».

Саме навколо Гаврилеску (єдиного пасажирів з іменем) і розгортаються дії, які, як подих вітру, вносять свіжість у трамвайну атмосферу:

- Гаврилеску довго шукає гроші на проїзд (першого разу він знаходить у кишені банкноту, іншого ж – розплачується не тими, старими, грошима – відраховує менше – додає ще п'ять лей, щоб «не висадили», адже *«трамвай подорожал года три-четыре назад»*);
- Гаврилеску згадує про загублений портфель, напружено розмірковує і не в змозі усвідомити зміни, що сталися протягом дня (насправді ж між його першою й другою поїздкою проходить 12 років, у той час як він гадає, що півдня (був день: «біля трьох», потім – вечір: «стемніло»).

Так, трамвайний хронотоп дублюється (ті ж зупинка, спека, пасажири, розмови, та ж збентеженість Гаврилеску, який не може відшукати гаманець, і пов'язані з ним відкриття). У першому варіанті «трамвайного шляху» Гаврилеску губить реальну річ – валізу (в якій – життєво необхідні для нього рукописи, партитури, ноти); в іншому ж герой не може зібрати докупи друзки почутого та побаченого ним у трамваї – він втрачає відчуття реальності. Гаврилеску заблудився у часі, як у лабіринті, на цілих 12 років!

Лабіринти часу вишикувались в ірреальних поліхронотопах, пов'язаних з таємничою зупинкою біля затінку горіхового саду. І саме в ньому доведеться блукати за іронією долі пасажиру, що вийшов не на своїй зупинці («Поштова митниця»). Саме у часових лабіринтах і доведеться йому поблукати довгих 12 років («який довгий день», - вимовить виснажений Гаврилеску, повернувшись «звідти», так і не дізнавшись, на скільки часу «розтягнувся» його «звичайний» день).

Світ ірреального хронотопу навіть зовні має фантастичні, казкові риси:

1. Розгортається він у казковому локусі: палац, сад зі старою ліщиною. Перехід в інший світ (із реальних задушливих буднів у казку) пов'язується з межовими станами: змарнілістю, виснажливістю, втратою пам'яті і – миттєвим просвітленням: *«А ну припомни, Гаврилеску, напруги память. Где это было?» - «И вдруг вспомнил: это было в Шарлоттенбурге...»*. І - почався шлях – туди, у минуле (чи у щось, схоже на нього?). Перехід в оазис прохолоди був позачасовим, миттєвим: *«будто вдруг неведомая сила перенесла его в горный лес»*. Одночасно він схожий на сонне забуття: *«старуха разглядывала Гаврилеску с любопытством, будто ожидая, когда он проснется»*.

Окрім прохолоди, дякуючи якій місце «всього метрів зо сто від зупинки» здавалось *«самым настоящим оазисом»*, казковий локус мав свій специфічний запах: *«горький запах – будто кто-то растер между пальцами лист грецкого ореха»*. Далі з'явиться *«чуть приметный экзотический аромат духов»*. Легкість, характерна всьому: починаючи з аромату – речей дівчат, їх танців, рухів і закінчуючи грою и плином часу, - настільки значна, що звичний міський шум, що вривається з реальності, – ріже вухо й серце: *«Где-то на улице проезжал трамвай. И его металлический грохот показался Гаврилеску таким невыносимым, что он поднес руку ко лбу»*.

Характерно, що втручання реального світу і надалі буде носити характер 1) чогось різкого, надривного («звяканье», «лязг»); 2) неживого (металічного), а значить – неприйнятного; 3) небажаного, непотрібного

(підносить руку до лоба, ніби намагається захиститися або – згадати!); 4) далекого («издалека донеслось», «где-то на улице»). Реальний світ відгукується металевим стогоном трамваю. Для Гаврилеску він є несправжнім, зайвим у казковому, фантастичному панхронотопі.

2. Ірреальний хронотоп має форму спіралеподібного лабіринту: простору, *границы которого терялись в полумраке*», перетікає в *«другую комнату»*, яка від нагромадження дзеркал і ширм обертається. Приміщення, *«озаренное таинственным светом»*, оточене *«странной формы большими и маленькими зеркалами»*, за рахунок ширм розсувається то в коридори, то в якісь кімнати, що знову переходять у *«звивистий коридор»*: *«Комната была странная, с низким неровным потолком, ее волнистые стены то исчезали, то вновь возникали из темноты»*. Та й сама ширма (котрій, здавалось, ніколи не буде кінця й краю) перетворюється на лабіринт, що затягує і здавлює. Пошук виходу з цього простору-лабіринту призводить лиш до того, що *«какие-то предметы попадались на пути, но что именно, отгадать было трудно: наткнешься на сундучок, а ощупаешь получше – гигантская тыква, наподобие головы, завернутая в шали...»*. Та й сама завіса «ніби пеленала його» - ірреальний атрибут модифікується в ірреальний артефакт.

Розмите у пільмі приміщення розсуває й часові межі, створюючи ілюзію молодості. Ілюзійність змодельованого хронотопу підтверджується на лексико-семантичному рівні тексту: починаючи з *«занавесок»*, *«ширм»*, *«штор»*, *«ковров»*, *«стен»*, *«перин»* і закінчуючи антифактивним колоративом *«странный, мистический свет»*. Ілюзійність маркується також багаторазово повторюваним «ніби» (*«будто снова был молод»*). Окрім того, занурення у цей хронотоп носить характер стихійності, миттєвості: *«И тогда, в то самое мгновение, он вдруг почувствовал прилив счастья...»*.

Ірреальний хронотоп матеріалізує забуті спогади: *«Хильдегард! Я не думал о ней вот уже 20 лет»*. Матеріалізація відбувається завдяки магічному напою, що підсилює ілюзію повернення у минуле й послаблює відчуття реальності. Цим напоєм у тексті є кава (на відміну від води, яка втамовує спрагу): після

кожного ковтка гарячої кави Гаврилеску викрикував: *«Пить хочется!»*, і спрага ще більше підсилювалась. Про наркотичну дію кави ще біля воріт саду попереджувала його дівчина, тобто вже на самому перетині світів.

Як наслідок, ірреальний хронотоп затягує Гаврилеску, розчиняючи навстіж двері минулого: мрія через 20 років втілюється в іншому світі. Ірреальний світ розпутав минуле, в кому загубився Гаврилеску, і розв'язав усі вузли.

Цитати за виданнями:

Кортасар Хулио. Преследователь: Рассказы. Пер. с испанского / Сост.: В.Н. Андреев. – СПб.: Лениздат, 1993. – 539 с.

Элиаде Мирча. У цыганок (Новелла. Перевод с румынского Татьяны Ивановой. Послесловие Вяч. Вс. Иванова) // Иностранная литература. Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал. № 8. – 1989. – сс.118-142.

Семінарське заняття № 7.

Тема: Найуживаніші методи аналізу художнього тексту: компаративістка.

Суб'єкт-об'єктна позиція художнього образу (2 год.).

План заняття:

- 1) Метод логіко-семіотичної рамки (Н.В.Слухай): гідроморфна модель світу у творах 19-20 століть;
- 2) Компаративний аналіз творів українських та зарубіжних письменників з використанням пообразного та ідейно-тематичного шляхів аналізу текстів («Стариган із крилами» Маркеса, «Крила» І.Драча).

Авторська інтерпретація тексту

Гідроморфна модель світу у романі К.Льюїса «Хроніки Нарнії»

(Написано у співавторстві з Вишницькою Альоною)

І. Міфологема «вода» як суб'єкт осмислення (СО):

Міфопоетичні зрізи міфологеми води:

1. медіатор:

Ріка є медіатором між двома ворогуючими світами: Нарнією та Підземеллям. Окрім цього, вода зображена як медіатор між земним світом і міфічним: *«На минутку все смешалось, затем Дигори ощутил, что внизу, под ним, тьма, а сверху льется нежный зеленый свет. Сам он ни на чем не стоял, и не сидел, и не лежал; ничто не касалось его, и он подумал:*

«Наверно, я в воде... нет, под водой». Он испугался, и тут же головой вперед вырвался на мягкую траву, окаймлявшую маленький пруд» (с.20). Поллі та Дігорі через ставок потрапили не в інший світ, а в ліс із десятками ставів (один із яких вів у наш світ) – проміжне місце, через яке можна пройти у міфічні світи: *«...это вообще не мир, а промежуточное место...Он ни в каком мире, но из него можно попасть куда хочешь»* (с.21).

2) атрибут:

Ріка виступає атрибутом шляху до Нарнії: *«Они увидели реку, отражавшую лунный свет, и маленькую пристань, и несколько лодок...»* (с.278). Далі за текстом діти тримаються річки, щоб не схибити зі шляху. Річка Стремнинка, як вважають діти, може їм допомогти віднайти Нарнію, бо вона – пам'ятає те, що було давно, кілька століть тому (див. с.398). Цей атрибут шляху і міфологізованого минулого є одночасно й осередком пам'яті, і чарівним помічником. В іншому контексті вже інша ріка виступає атрибутом шляху героїв у пошуках принца Ріміана: *«На следующее утро, часов в девять, три путника переходили реку по камням и мелководью. Это был неглубокий, шумный поток...»* (с. 644).

3) знак:

Вода як життєдайна сила: *«...шли они из двора в двор и только в одном из них увидели фонтан, но из пасти какого-то чудовища вода не текла, и в самом водоеме давно высохла. Растения на стенах тоже высохли, и живых тварей не было»* (с.29). Отже, відсутність води – ознака пустоти, підтвердження того, що життя в тому світі немає. Бажання втамувати спрагу і стало початком нової історії Нарнії: *«Она [Джил] внимательно прислушалась и решила, что это журчит вода... пить ей хотелось сильно, она собралась с духом и оправилась искать воду...»* (с. 613).

4) передвісник:

Шум водоспадів, рік – ознака правильно обраного шляху, їхня відсутність – передвісник неприємностей, застереження від помилкового шляху: *«...они*

потеряли из виду обрыв и уже не слышали шума бегущей воды, так что даже испугались, что не смогут снова отыскать речку» (с. 405).

Амбівалентний образ моря в деяких контекстах виступає передвісником біди, загибелі, нещастя, руйнації: *«Люси показалось, что впереди разверзлась глубочайшая яма, корабль полетел в нее, и тут же водяная гора высотой с корабельную мачту обрушилась на них. Это уж была верная гибель...»* (с. 504).

5) анімо-аніматичний та хтонічний хронотоп:

Вода є помешканням водних духів: річного царя та наяд. Ці одні з найважливіших істот у творі допомагають нашим героям, беруть участь у зборах і радах: *«Из реки вышел речной бог со своими дочерьми, наядами»* (с. 74).

Щось на кшталт «чорної діри», «бермудського трикутника» виступає у тексті ріка Білої чаклунки: *«... все, кто отправлялся за принцем, начинали от того самого ручья, где лорд Дриниан видел эту даму. Все они шли на север. Поскольку никто из них не вернулся, трудно сказать, правильно ли они выбирали путь»* (с. 640). Це місце загадкового часопростору, таємницю якого намагаються розкрити вже багато століть.

6) оберіг:

Ріка є оберегом міста, яке описується як одне із чудес світу: *«широкая река обнимала двумя рукавами великую столицу»* (с. 246). Окрім оберегу, ця місцевість з водним потоком здається втіленням раю на землі: *«остров был, как круглый пирог...»*. Ріка виступає надією на порятунок і захист: *«Через несколько минут сторонники Мираза неслись к Великой реке в надежде перебраться по мосту в Беруну и там защищаться за крепостными валами и закрытыми воротами»* (с. 446).

7) уособлення:

Ріка – головний атрибут Нарнії - є уособленням раю: символом благополуччя, благодаті, світла, щастя: *«...там, в Нарнии, живут говорящие звери... Рассказы ее о темных лесах и светлых реках, и кораблях, и замках*

были столь прекрасны, что я воскликнула: «...отвези меня в эту дивную землю!» (с. 240).

Втіленням райського життя є в тексті також озеро Мезраель – місце і символ найбільших життєвих благ і радостей на землі: *«Помню, у озера Мизраэль... Какие цветы! Какие сады!» (с. 243).*

Сама Нарнія у тексті уособлює абсолютне щастя, земний рай: *«Перед ними лежал Каменный Котел, за Котлом – высокие неприступные обрывы, и с обрывов, сверкая на солнце, словно поток алмазов, темно-зеленые в тени, непрерывно низвергались тысячами тонн воды Великого Водопада...здесь нет ничего, кроме радости и восторга...» (с. 846).*

8) локус:

Озеро – місце метаморфоз, де будь-яка річ, потрапляючи в воду, перетворюється на чисте золото: *«Вода волшебная. Она все превращает в золото. Мое копье стало золотым и потяжелело. Волна плеснула на мои ботинки, и они стали золотыми» (с. 536).* Тобто усе живе перетворюється на мертве золото (*«там, на дне, лежала статуя в человеческий рост, вероятно – золотая» (с. 535))*. Не дивно, що острів, на якому знаходилось це озеро, було названо «Островом Мертвої Води».

Інше озеро – теж є локусом, де відбуваються перетворення, але вже антропологоморфні: як в епізоді, коли Юстес, який помирав від спраги, вимушений був напиться з озера і – перетворився на дракона: *«...он опрометью кинулся к озерцу... он почему-то спешил к воде. Увидел, что еще один дракон выглядывает из озера. И тут он понял все. Он увидел в озере самого себя» (с. 517).* Під прикриттям своїх життєдайних функцій озеро виявилось приманкою, місцем страшних перетворень.

9) провідник:

Струмок приводить правителів Нарнії в Кер-Параваль, точніше, в руїни замку: *«Зная, что выше по течению вода лучше, они направились туда, где ручей вытекал из леса» (с.330).* Саме з річки й починаються подальші пригоди героїв. Роз'єднані струмки постають вибором для королів і королівн

Нарнії: «- В залив впадают два ручья, - сказал Каспиан, сидевший на корме. – Из какого будем брать воду?» (с. 532). Кожен струмок має свої переваги (до першого менше грести, біля іншого ж є дерева, де можна сховатись від дощу). Зробивши свій вибір, герої не пожалкували: *«Там оказалось интереснее, чем они ожидали: из маленького, но глубокого озера, окруженного валунами, по узкому руслу тек к морю ручей. Ветра здесь не было, и все присели отдохнуть на большой валун, густо поросший вереском»* (с. 533). Струмок привів їх до розгадки таємниці лорда, що зник. Отже, струмок виступає провідником та помічником на шляху.

10) психологічний асоціатив:

У тексті першої книги «Хроніки Нарнії» відтворюється космогонічний міф – про створення світу, в якому життя Нарнії починається саме з води: *«К востоку, прямо к солнцу, текла широкая река. К югу от нее были горы, к северу – холмы. Нигде [...] ничего не росло»* (с. 56). Саме біля берегів річки почала рости трава, а вже звідти охопила підніжжя гір, згодом, ніби з води, виросла верба, за нею – інші дерева. Таким чином, вода є основою життя, підґрунтям створення світу Нарнії.

У тексті роману потоп виступає втіленням хаосу, руйнації, уособленням світу Підземелля: *«Все они слышали шум, но нарастал он так постепенно, что они не заметили, когда он появился. Сначала это был как бы легкий шум ветра, затем – словно рокот моря, наконец раздался треск, грохот, голоса и какой-то рев...»*

...Колдунья оставила в наследство целый набор чародейств, чтобы, если она умрет, царство ее развалилось. Она из тех, кто готов умереть, если знает, что убивший ее сгорит, утонет, вообще погибнет вскоре после нее...

...Когда мы отсекали ей голову, колдовству ее был положен конец, и теперь глубинные земли рушатся. Мы видим конец Подземелья» (с. 701- 703).

11) вода як символ :

Річка Стрімнинка – символ швидкоплинності часу. Роки наклали свою печать на неї – герої Люсі, Пітер, С'юзен, Едмунд не впізнали її: *«...даже если это*

не Стремнинка, она течет примерно на север и там, так или иначе, должна впадать в Великую реку» (с.4402). Але саме ця річка є провідником дітей до Нарнії. Та й море в тексті виступає символом швидкоплинності, бурхливості, насиченості життя (про що свідчать лексеми): *«Теперь она услышала шум волн и крики чаек и ощутила запах моря. Сомневаться, быстро ли она летит, уже не приходилось: она видела, как с плеском и пеной катятся друг за другом волны. Она видела горы в глубине острова. Она видела бухты и дюны, мысы, леса и поля, песчаную полосу берега. Звук прибоя становился громче с каждым мгновением»* (с. 619).

Свою амбівалентність ріка проявляє у тому, що одночасно є символом і безпеки, й небезпеки, як у книзі «Кінь та його хлопчик». Переправа через водоймище передбачає невдачу та несе велику загрозу життю героїв: Шасті, Уїнні, Аравіті та Ігого. Окрім цього, вона є символом перешкоди на шляху, своєрідною стіною, що стоїть між Тархістаном і Нарнією.

Озеро, як і море, є амбівалентним символом: дає і забирає життя. *«Ярдах в пятидесяти от него виднелось озерцо с прозрачной водой»* (с.512) – епітет «прозорий» свідчить про те, що озеро є втіленням світла, чесності, відкритості, життя. Це ж озеро – остання надія на порятунок, на відновлення сил та енергії: *«Он [Юстэс] медленно полз к озерцу, то и дело останавливаясь на пути»* (с. 513). Та прозора вода виявилась приманкою: відпивши з озерця, Юстес перетворився на дракона. Такою ж оманливою видалась прозора вода і в струмку: *«Они обошли вокруг озера и остановились там, откуда вытекал ручей. Вода здесь была глубокая и чистая. В жаркий день кто-нибудь непременно захотел бы искупаться, и все захотели бы пить»* (с.535). Озеро було обманною пасткою, і, на перший погляд, звичайна вода – символ чистоти, правди, чесності – виявилась оманною, що здатна перетворювати будь-що на золото.

Вода - символ поєднання профанного і сакрального начал. У міфології джерело – втілення життєвої сили, мудрості. Прозорі джерельні води співвідносяться з духовною чистотою і світлом, а також мають лікувальні,

цілющі властивості: *«Я понял, что это источник, потому что со дна поднималась вода, но сверху это был колодец, только очень большой, круглый, вроде ванны, и в него вели мраморные ступени. Вода была чистая-чистая, и я почему-то подумал, что если я в нее окунусь, лапа перестанет болеть»* (с. 525). Отже, чиста, джерельна вода – символ очищення, звільнення від гріхів: *«Вода обожгла меня, но через мгновение стало хорошо – я плавал, плескался, нырял, пока не почувствовал, что рука уже не болит. Тогда я и увидел, что снова превратился в человека»* (с. 526). Так, джерело виступає локусом метаморфоз: дракон знову перетворюється на Юстеса, але вже оновленого, «людянішого». Озеро є своєрідним символом духовного переродження.

II. “вода» як об’єкт зіставлення (ОЗ):

з нею порівнюються невідомі артефакти : *«Так они достигли обрыва... В голубине обрыва что-то сверкало, словно огненная река. Склоны, спускавшиеся к ослепительной ленте, переливались синим, алым, зеленоватым, ослепительно белым, словно огромный витраж...»* (с. 709). В основу подібності покладено мотив блиску, сяйва, який виражається лексемами «блестела», «сверкала». Як відомо, ця ріка протікала у підземному світі Бісма, і для її жителів вогонь був аналогом води в нашому світі.

Мотив обману, фіктивності, імітації, розчарування підсилює істинність текстової паралелі між Асланом, сонцем, водою: *«Аслан пришел и не похож на Аслана, в которого мы верили и которого ждали? Как будто взошло солнце, и солнце это черное?... Как будто ты пьешь воду, и это сухая вода?»* (с. 747). Тут вводиться художній засіб оксюморон: «сухая вода», «черное солнце» для підсилення неможливості усвідомлення того, що Аслан не такий, яким усі його уявляли.

III. “вода» як суб’єкт зіставлення (СЗ):

В якості **суб’єкта зіставлення** вода порівнюється з прозорим склом: *«У ручья Аслан остановился, и дети увидели на дне, на золотом песке, короля Каспиана. Вода покрывала его, как прозрачное стекло...»* (с. 725-726) (образ

дешифрується за допомогою **атрибутивного коду**) – і наділяється здатністю проникати в потойбічний світ і відтворювати його (повернення Каспіана зі світу мертвих у світ живих). Окрім того, вода може оживляти мертвих (згадаймо фольклорну міфологічну бінарну опозицію живої-мертвої води): *«...и показалась огромная капля крови и упала в ручей над телом короля. Скорбная музыка смолкла, а мертвый король стал меняться... он улыбнулся, поднялся, и перед ними стал юноша, нет – мальчик...»* (с. 726). Крапля крові Аслана зробила воду живою, цілющою.

Семінарське заняття № 8.

Тема: Найуживаніші методи аналізу художнього тексту: інтертекст (2 год.)

План заняття:

- 1) Інтертекстуальний аналіз тексту есе А.Камю «Міф про Сізіфа» (або роману І.Багряного «Людина біжить над прірвою» з урахуванням архетипів);
- 2) Міфологічний аналіз творів модернізму та постмодернізму (за вибором студента).

Мифологема "зеркала" в художественном мире Иосифа Бродского:

«Сонет к зеркалу»

(Надруковано:

Вишницкая Ю.В. Мифологема «зеркала» в художественном мире Иосифа Бродского: «Сонет к зеркалу» // Иосиф Бродский в XXI веке: Материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20-23 мая 2010 г. / Под ред. О. И. Глазуновой. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. – 324 с. – С. 185 – 189)

Сонет к зеркалу

*Не осуждая позднего раскаянья,
Не искажая истины условной,
Ты отражаешь авеля и каина,
Как будто отражаешь маски клоуна,
Как будто все мы - только гости поздние,
Как будто наспех поправляем галстуки,
Как будто одинаково - погостами -
Покончим мы, разнообразно алчущие.*

*Ты будешь вновь разглядывать улыбки.
И различать за мишурую ценность,
Как за щитом самообмана - нежность...*

*О, ощути за суетностью цельность
И на обычном циферблате - вечность!*

Первая часть текста стихотворения (в сонете это – тезис) воспроизводит главную функцию "зеркала" – "отражать": зеркало в толковых словарях определяется как "стеклянный или металлический предмет с отполированной поверхностью для отражения находящихся перед ним предметов" [Ожегов 1991: 232]. Функциональная значимость зеркала состоит в **"идентификации" отражаемого самому себе**: смотрящие в зеркало видят себя ($A=A$), причем различие «авелей» и «каинов» достигается за счет замкнутого, полностью предсказуемого, а значит – тупикового отражения: каждый видит в зеркале свое лицо, свое отражение. Но эта «идентификация» «я» самому себе – условна. Условность истины – условность идентификации – подчеркивается четырехкратным «как будто» и лексемами с семантикой «общности, одинаковости»: «мы», «одинаково», «погостами», «все мы». Кроме того, идентификация (одновременно - уравнивание) «разнообразно алчущих» эксплицируется «масками клоуна». Так проявляется свойство намеренного искажения зеркала, приводящего к выравниванию, неразличению тех, кто вне зеркала (хотя – в то же время – «Не искажая истины условной»): «Ты отражаешь авеля и каина, / Как будто отражаешь маски клоуна».

С другой стороны, функция отражения репрезентирует «зеркало» как «дробящий», «различающий» отражаемое артефакт. И здесь возникает гносеологическое состояние "неузнавания" себя, а значит – сомнение, связанное с самоуглублением. Процесс внутренней рефлексии актуализирует практически однородные состояния суетности, бессмысленности, тоски, печали, усталости, пустоты. "Зеркало выступает здесь как средство знания и

самопознания" [Зеркало 1988: 47]. "Вхождение в себя" (в отличие от внешнего зеркального отражения ("я смотрю на себя")) открывает путь, который, кстати, не прямой и не легкий, к осознанию уникальности своего "Я", "божественного и неограниченного в себе" [Левин 1965: 9].

Не удивительно, что зеркало, "отражающее, дробящее, раздваивающее", способно на "оптический обман": оно показывает лишь *«истину условную»*. И скрывает, таким образом, свой мир "зазеркалья" – мир глубинного смысла. Закрытое, табуированное пространство зеркала размыкает свои непроницаемые границы лишь в гносеологически-онтологическом пространстве-времени, в котором суетность условного *«разнообразия личности»* сменяется *«ценностно-цельным»* миропредставлением.

В мифопоэтической модели мира Бродского образ-атрибут "зеркало" способен моделировать пространство, подчеркивая таким образом его вторичность, подчиненность [см. об этом: Топоров 1997: 466]. Мифопоэтический хронотоп – производное мифологизированного сакрального (ибо причастного Творению, Космосу) атрибута – заражается внутренними свойствами его творца-вещи и становится, по сути, его альтер эго.

"Зеркало " в стихотворении создает пространство особого онтологического типа, мифопоэтическое время в котором словно застыло. Осознание времени как вечности рождает образы, окутанные такой же дымкой таинственности, как и сам хронотоп: *«щит»*, *«циферблат»*. Мотив цикличности, бесконечности, повторяемости актуализируется здесь в «круглых» формах образов-атрибутов (что, по сути, усиливает *«бытийную»* семантику лейтмотива вечности).

Зеркало все разгадывает – отражает. При этом оно из простой материальной вещи превращается в разумное существо, способное *«разглядывать улыбки»*, *«различать за мишурую ценность»*, что приводит к трансформации атрибута в концепт.

Зеркало, «не искажая истины условной», искажает не образ смотрящего в него (предавшего и преданного, раскаявшегося и простившего), а образ, отражающийся изнутри. Искажённый образ, выходящий из зеркала, пытается скрыть свою чуждость и максимально идентифицироваться с тем – вне зеркала. Последний, загипнотизированный зеркальным "двойником", ищет сходные черты и совпадения,

Как будто все мы - только гости поздние,

Как будто наспех поправляем галстуки,

Как будто одинаково - погостами -

Покончим мы, разнообразно алчущие.

Зеркало-гносеологический объект можно назвать единственно точным уникальным "барометром истинности", способным к самому глубинному и не доступному другим объектам отражению.

Именно способность зеркала "сказать истину" и лежит в основе его **онтологической функции**. Возможность "истинного знания" сближает "зеркало" с "книгой": книга наполнена образами, отражающими (под определенным углом) действительность или существующие полимиры универсума, зеркало – отражаемыми объектами/субъектами (не имеет значения, это – отражение того, что вне зеркала, или того, что внутри него). И в том и в другом случае это – тени-корреляты "оригиналов".

Саморефлексия субъекта, порождаемая "зеркалом", влечет за собой **аксиологическую потенциальность объекта**: "зеркало" предполагает ценностный "рост" смотрящего в него (а значит – в себя): маски «авелей» и «каинов», маски «гостей поздних», «наспех поправляющих галстуки», сменяются улыбками – «мы» «раскладывается» на «я».

«Зеркальный» хронотоп «Сонета...» репрезентирует "идею прогрессивно нарастающего развертывания, распространения" [Топоров 1997: 8], причем "разворачивается" пространство вглубь себя. (Характерно, что «разрастание» имеет и четкую «формальную» природу: если первая часть текста стихотворения актуализировала «вертикально-горизонтальную»

ограниченность («галстуки», «погосты»), то вторая моделирует «объемный» мир с помощью «круглых» образов «щита», «часов» и семантической доминанты «цельность»). «Образ, попадающий в это открытое пространство, обретает свободу "внутри себя", через серию последовательных ограничений, повторных возвращений к своему "Я"» [Топоров 1997: 468], так как зеркало способно «различать за мишурую ценность».

Открытость, свобода внутри "себя-зеркала" выводит зеркало из очерченных им самим же рамок: кроме отражения «авелей» и «каинов», зеркало **актуализирует «рефлексию, самоанализ»** [Цивьян 1995: 10], выводящие «щит самообмана» в иное, космическое пространство, в котором «...за суетностью цельность / И на обычном циферблате – вечность!».

Объективированный «лично-интимным» (сближающим таким образом всех) местоимением «ты» интенционал образа-мифологемы реализуют четыре **концептуальные модификации** "зеркала": оно – отражающее, разглядывающее, различающее и ощущающее.

Если «**отражающее зеркало**» репрезентировано имплицаторами «условной истины»: обезличенным и обобщающим «мы», «все мы», «одинаково – погостами», фальшивыми, неестественными «масками клоуна», то «**разглядывающее зеркало**» (трансформируясь из атрибута в анимо-аниматический объект) становится свидетелем «освобождения» «я» от гнета «мы» (что подчеркивает смена «масок» «улыбками»). «**Различение**», а потом – «**ощущение**», на которые способно «зеркало», делают его **онтологическим объектом, верифицирующим бытие**. Этот переход "зеркала" влечет за собой серьезный концептуальный сдвиг, связанный с разоблачением «унификации» и с разграничением «истины условной» и «истины истинной», - последние четыре строки сонета построены на четких бинарных оппозициях: «мишура – ценность», «самообман – нежность», «суетность – цельность», «обычный циферблат – вечность». Но – что интересно! – противопоставления снимаются благодаря тому, что члены оппозитивных пар имеют одну концептуальную природу: именно «за

мишурую» можно различить «ценность», а «за щитом самообмана – нежность», именно «за суетностью» можно ощутить «цельность», а «на обычном циферблате – вечность» - то есть в этом мире, в мире реальном, где – истинное бытие: маски и улыбки, суетность и цельность. Как и книга, зеркало наделено номинативно-ономасиологической функцией "вещать", открывать будущее, а значит – помогать "овладевать" истинным знанием, приближаться к центру пути.

Список использованной литературы:

1. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, ст. 1. - СПб, 1861.
2. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Вып. 813. – Тарту, 1988. Ожегов С.И. Словарь русского языка. 23 издание. - М., 1991.
3. Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста. – Ереван, 1988.
4. Левин Ю.И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам, 11. Вып. 181– Тарту, 1965.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. 23 издание. – М., 1991.
6. Топоров В.Н. Пространство и текст (Из работ московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой.) – М.: "Языки русской культуры", 1997.
7. Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: "себя как в зеркале я вижу..." // История и география русских старообрядческих говоров. – М., 1995.

Питання до модульної контрольної роботи №2.

1. Формальна школа: представники, доля школи.
2. Структуралістський метод аналізу.
3. Поняття універсальних та бінарних опозицій.
4. Текстуальний аналіз. Мотив, підтекст, діалогічність.
5. Контекстуальний аналіз. Поняття контексту.
6. Міфологема. Іпостасі міфологеми. Міфологічні зрізи образу-міфологеми.
7. Міфологічний аналіз.
8. Інтертекстуальний аналіз. Інтертекст, палімпсест, «цитатна література».
9. Типи інтертекстуальності: цитація, ремінісценції, алюзії.
10. Хронотопічний метод аналізу. Поняття хронотопу.

- 11.Поняття прецедентного тексту.
- 12.Іміголонічний аналіз як складова компаративного.
- 13.Компаративістика. Компаративний метод аналізу.
- 14.Метод тематичних сітки: стилістика декодування.
- 15.Лінгвістичний аналіз і його роль в літературознавчих розвідках.
- 16.Структурно-семантичний метод аналізу.
- 17.Конструктивізм та деконструктивізм.
- 18.Етнолінгвістика як наука.
- 19.Архетипний метод аналізу.
- 20.Гендерний аналіз.

Орієнтовна тематика індивідуальних науково-дослідницьких робіт

1. Ритуально-міфологічна основа творів епохи модернізму.
2. Мотив «блудного сина» в зарубіжній літературі.
3. Християнські образи в світовій літературі.
4. Образ автора в повісті М.Шолохова «Доля людини».
5. Відображення ренесансного світосприйняття у творах Ф.Петрарки, Дж.Бокаччо.
6. Міф про Орфея у поезіях Р.М.Рільке.
7. Мотивний аналіз тексту повісті Е Хемінгуей «Стірий і море».
8. Міф про Сізіфа: інтертекстуальний аналіз есе А.Камю.
9. Казка Гофмана «Крихітка Цахес» - етичний експеримент: структуралістський аналіз тексту.
10. Опозиція «свого» і «чужого» у пушкінських казках.
11. Структурно-композиційний аналіз чарівних казок.
12. Компаративний аналіз повістей «Ніч перед Різдвом» М.В.Гоголя і «Різдвяна пісня у прозі» Ч.Діккенса.
13. Міфологема шляху у повістях Ч.Діккенса і Гоголя: компаративний аспект.
14. Імагологічний образ Гамлета у світовій літературі.

15. Образи-символи теїстичного верху у творах Г.Гарсія Маркеса «Стариган із крилами» і І.Драча «Крила».
16. Національний одяг та мотив перевдягання у творах М.В.Гоголя.
17. Метаморфози у текстах Ф.Кафки.
18. Світобудова у художньому просторі Ш.Бодлера.
19. Острів як міфологема у казковій та пригодницькій літературі.
20. Принцип семантичної зв'язності у ромавні М.Булгакова «Майстер і Маргарита».
21. Хронотоп Петербурга у романі Достоевського «Злочин і кара».
22. Індивідуально-авторська концепція часу у романі Г.Гарсія Маркеса «Сто років самотності».
23. Проблема установлення людської влади над часом у «Річарді III» В.Шекспіра і «Фаусті» Й.В.Гете.
24. Концепція часу у романі Пруста «У пошуках утраченого часу».
25. Образ вечора у «Сентиментальній прогулянці» П.Верлена та поезіях Тютчева.
26. Міфологеми першоелементів буття у літературі реалізму та модернізму.
27. Опозиція «свій – чужий» у художній системі Гоголя.
28. Образи – медіатори у романі Достоевського «Злочин і кара».
29. Хронотоп «монастиря» у романі У.Еко «Ім'я троянди».
30. Образ лабіринту у романі У.Еко «Ім'я троянди».
31. Вертикальна структурація художнього простору - часу у творах межі століть.
32. «Домашні» хронотопи у творах А.П.Чехова.
33. Психологічний хронотоп в епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу» та «Місіс Делуей» В.Вулф.
34. Речовий світ Р.М.Рільке.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Дослідження з історії шкіл, напрямків (загального та часткового характеру)

1. Аверинцев С. С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1971. — Т. 6. — Стлб. 828.
2. Аверинцев С. С. Греческая „литература” и ближневосточная „словесность” (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996.
3. Аверинцев С.С. "Аналитическая психология" К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. - Вып. 3. - М.: Искусство, 1972. - С. 110-155.
4. Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. - М.: Наука, 1977. - 271 с.
5. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів, 1996. — (Вид. друге, доп. — Львів, 2002)
6. Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) [Текст]: учеб. Пособие для студ. пед. ин-тов по спец. «Иностранные языки» / И. В. Арнольд. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.
7. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. - М.: Изд-во МГУ, 1987. - С. 387-422.
8. Барт Р. История или литература? Критика и истина. Смерть автора. Эффект реальности. С чего начать? От произведения к тексту. Удовольствие от текста. Лекция // Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 209-232; 319-374, 384-391; 392-400; 401-412; 413-423; 462-518; 545-569.
9. Барт Р. Две критики // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. — М., 1989.
10. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., ИГ "Прогресс", 2000, С. 52-98.
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и

- вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
12. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М.Бахтин. — М.: «Худож.лит-ра», 1975. — 502 с.
 13. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. — М.: «Сов. Писатель», 1963. — 369 с.
 14. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
 15. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 234-407. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. коллегия: Б.Ф.Егоров (отв. редактор), Б.С.Мейлах, М.А.Сапаров. — Л., 1974.
 16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
 17. Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М., 1987.
 18. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. — Прага, 1925; Академические школы в русском литературоведении. — М., 1975;
 19. Богин Г.И. Филологическая герменевтика / Г.И.Богин. — Калининград, 1982. — 87 с.
 20. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствоведение. — М.: Мир, 1972. — С. 108-135.
 21. Возникновение русской науки о литературе / Редколл. Николаев П.И. и др. — М.: Наука, 1975. — 464 с.
 22. Вygотский Л. Психология искусства. — М., 1986.
 23. Габитова Р.М. «Универсальная» герменевтика Фридриха Шлейермахера // Герменевтика: история и современность. — М.: Мысль, 1985. — С. 61-96.
 24. Гадамер Г.Г. Истина і метод: У 2 т. / Пер. з нім. О. Мокровольського — К., 2000. — Т. 1.: Основи філософської герменевтики. — С. 102 (а також увесь підрозділ „Гра як провідна нитка онтологічної експлікації”, с. 102–130).
 25. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — 288 с.
 26. Гачев Г. Национальные образы мира: Общие вопросы / Г.Гачев. — М.: «Сов. писатель», 1988. — 445 с.
 27. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. — М., 1982. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст' 74: Литературно-теоретические исследования. — М., 1975. — С. 213-228.

28. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., ИГ "Прогресс", 2000, С. 174-198. [або: Зарубежные исследования по семиотике фольклора. - М.: Наука, 1985. - С. 89-108].
29. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., ИГ "Прогресс", 2000, С. 156-173 [или: Вестник МГУ. - Сер.: "Филология". - М., 1996. - № 1. - С. 118-135].
30. Грецкий М.Н. Французский структурализм. - М.: Наука, 1971. - 161с.
31. Гришунин А.Л. Культурно-историческая школа // Академические школы в русском литературоведении. - М.: Наука, 1976. - С. 100-201.
32. Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика. — К., 2002. — Ч. 12 (62).
33. Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння // Літ. Україна. — К., 2001. — Ч.3.
34. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. Пер. с румын. М.В.Фридмана / А.Дима. — М.: Прогресс, 1977.— 229 с.
35. Деррида Ж. Московские лекции. 1990. Свердловск, 1991.
36. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., ИГ "Прогресс", 2000, С. 407-426 [или: Вестник МГУ. - Сер.: "Филология". - М., 1995. - № 5. - С. 170-189].
37. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Философские науки. - М., 1991. - № 2. - С. 118-142.- N 3. - С. 114-129.
38. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии, 1992. - N 4. -С. 53-57.
39. Деррида Ж. Позиции. - Киев: Д.Л., 1996. - 192 с.
40. Домащенко А. В. О трёх направлениях современной академической теории литературы // Литературоведческий сборник. — Донецк: ДонНУ, 2004. — Вып. 17–18. — С. 9.
41. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Пер.со словац. / Д.Дюришин — М.: Прогресс, 1979.— 320 с.
42. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М., 1977.
43. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. М., 1984.
44. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. — К., 2003.
45. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе В. Г. Методы изучения литературы. Системный подход: Учеб. пособие. — М., 2000.

46. Зорівчак Р. Семантична структура словесного образу // *Записки перекладацької Майстерні 2000-2001. Том I.* – Львів, 2001. – С. 38-46.
47. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика // Женетт Ж. *Фигуры.* Т. 1. М., 1998, С. 159-173.
48. Ермаков И.Д. Психологический анализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский / И.Д.Ермаков. — М.: Новое литературное обозрение, 1999.— 511 с.
49. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
50. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
51. Квіт С. Основи герменевтики: Текст лекцій. – К., 1999. – 124 с.
52. Ковбасенко Ю. Мислення аналізу та інтерпретації художнього тексту. Розділ I. Аналіз та інтерпретація художнього тексту: розмежування і межі безмежності. // *Тема: Громадський науково-методичний журнал.* № 4. – К., 2002. – сс.. 2- 25.
53. Козлик І. В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. *Стаття друга* // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2004. — № 1. — С. 57–58; К., 2004. — № 5. — С. 60–62.
54. Козлик І. В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. (*Стаття третя. Площина загальної методології науки і методології конкретної науки*) // *Филологические исследования / Донецкий национальный ун-т.* — Донецк, 2004. — Вып. VI.
55. Козлик І. В.. Методологічний стан сучасного українського літературознавства: деякі аспекти проблем // *Русская литература. Исследования: Сб. науч. Тр.* — К.: Логос, 2006. — Вып. VIII. — С. 36–61.
56. Козлов А. Мифологическое направление в литературоведении / А.Козлов.— М.: Высш.школа, 1984.— 175 с.
57. Копистянська Н. Надтекстовий соціально-історичний хронотоп // *Античність – сучасність (питання філології).* Збірник наук. праць. Вип. 1. – Донецьк, 2001. – С. 20-27.
58. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики// *Слов'янські літератури: Доповіді.* – К., 1993. – С. 184-200.
59. Нонна Копистянська, Наталя Григораши. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу.\\ *Слов'янські літератури. Доповіді. XIII Міжнародний конгрес славістів.* Любляна, 15-21 серпня 2003 року. Київ, 2003.– С. 5-35
60. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті)//

Слов`янські літератури: Доповіді. XII Міжнародний з`їзд славістів. – К., 1998. – С. 57-74.

61. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжето-сложения во Франции // *Зарубежное литературоведение 70-х гг. – М.: Наука, 1984. – С. 155-205.*
62. Косиков Г.К. Ролан Барт - семиолог, литературовед // Барт Р. *Избранные работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3-45.*
63. Косиков Г.К. История зарубежной критики и литературоведения // *История зарубежной литературы. Программы курса (для студентов филологических факультетов государственных университетов). М., Издательство МГУ, 2001. – С. 140-159*
64. Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 5-38.*
65. Косиков Г.К. Методология «генетического структурализма» Л.Гольдмана и его школы / Г.К.Косиков // *Социология художественной литературы в современном зарубежном литературоведении. —М., 1976. —С.97-129.*
66. Косиков Г.К. От Проппа к Греймасу/ Г.К.Косиков // *Вестник МГУ. Сер. Филология. —1996. —№ 1.— С.48-61.*
67. Кристева Ю. Разрушение поэтики // *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., ИГ "Прогресс", 2000, С. 458-517 [або: Вестник МГУ, 1994.- Сер.: "Филология". - N 5. - С. 44-62].*
68. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., ИГ "Прогресс", 2000, С. 427-457 [або: Вестник МГУ. - Сер.: "Филология". - М., 1995. - № 1. - С. 97-124].*
69. Кузнецов В.Г. “Герменевтическая феноменология в контексте философских воззрений Густава Густавовича Шпета” (*Логос* № 2, 1991).
70. Кузнецов В. Герменевтика в России / В.Кузнецов.— Воронеж: Изд-во Воронеж.гос.ун-та, 2002.— 269 с. Куделин А. Средневековая арабская поэтика (вторая пол.УШ–Х вв.)/ А.Куделин.— М.: Наука, 1983.— 261 с.
71. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 192 с.
72. Кузнецов В. Г., Алексеев А. П. Гносеологическая функция герменевтического понимания // *Познание и язык. М., 1984.*
73. Курилов А. Литературоведение в России XVIII века / А.Курилов.— М.: Наука, 1981.— 263 с.

74. *Леви-Стросс К. Структура и форма // Семиотика. - М.: Прогресс, 1983. - С. 400-428.*
75. *Леві-Строс К. Структурна антропологія. - К., 1999.*
76. *Літературознавча рецензія і компаративістський дискурс / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль. – 2004.– С. 43.*
77. *Литературные произведения в движении эпох. — М., 1979.*
78. *Литературно—эстетические концепции в России конца XIX—нач.XX вв.— М.: Наука, 1975.— 251 с.*
79. *Лихачёв Д. С. Избранные работы: В 3 т. — Л., 1987. — Т. 3.*
80. *Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. –1968. – С. 74-87.*
81. *Лихачёв Д. С. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Лихачёв Д. С. О филологии. — М., 1989. — С. 58, 59, 56–57, 53–54.*
82. *Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. Упор. і наук. Ред. Д. Уліцької. – К., 2006.*
83. *Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства. Структура художественного текста. – М., 1970.*
84. *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха //Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб., 1996.*
85. *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. — М., 1996.*
86. *Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гнозис, 1994.—547 с*
87. *Ман П. де. Критика и кризис // Философские науки. - М., 1992. - № 3. - С. 48-64*
88. *Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - С. 56-121.*
89. *Митина С.М. Генетический структурализм: Критический очерк / С.М.Митина.— М.: Наука, 1981.— 96 с.*
90. *Наєнко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть // Літ. Україна. — К., 2001. — Ч. 5.*
91. *Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили.. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.*
92. *Нефедов Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения. М., 1984.*

93. Нигматуллина Ю.Г. Системно-комплексное исследование художественного творчества: история научного направления в Казанском университете/ Ю.Г.Нигматуллина. — Казань: Фэн, 2004.—249 с.
94. Николаев П.А. История русского литературоведения / П.А.Николаев и др.— М.:Высш.школа, 1980.— 349 с.
95. Новиков А.В. От позитивизма к интуитивизму. М., 1976.
96. Овсянко–Куликовский Д.Н. Литературно–художественные работы / Д.Н.Овсянко–Куликовский. В 2–х тт.— М.: Худож.лит–ра, 1989.— Т.1.— 541 с.; Т.2.— 525 с.
97. Осьмакова Л.Н. Хрестоматия по теории литературы / Л.Н.Осьмакова. — М.: Просвещение, 1982.— 448 с.
98. Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении / Н.В.Осьмаков. — М.:Просвещение, 1981— 160 с.
99. Павличко С. Д. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Павличко С. Д. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. — К., 2002
100. Пасичный В.Развитие теоретико–литературной и эстетической мысли в XIX–первой половине XX вв./ В.Пасичный.— Харьков, 1974.— 313 с.
101. Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. — К., 1914.
102. Потебня А. Мысль и язык. // Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – сс. 17-200.
103. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. -- М.: Высшая школа, 1990.
104. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. // Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989.
105. Пражский лингвистический кружок: Сб.статей — М.: Прогресс, 1967.— 559 с.
106. Пресняков О.П. А.А.Потебня и русское литературоведение конца XIX – начала XX века / О.П.Пресняков. — Саратов: Изд–во Саратовского ун–та, 1978.— 227 с.
107. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока.— М.: Наука, 1964.— 340 с.
108. Пропп В. Морфология сказки. – Ленинград: «Academia», 1928 (або: В.Я.Пропп.Избр. труды. — М.: Наука, 1969.— 168 с.)
109. Раков В.П. Из истории советского литературоведения. Социологическое направление / В.П.Раков.— Иваново– ИвГУ, 1982.— 87 с.

110. Раков В.П. Из истории советского литературоведения. Формальная школа / В.П.Раков.— Иваново–ИвГУ, 1982.— 87 с.
111. Раков В.П. Из истории советского литературоведения. П.Н.Сакулин./ В.П.Раков.— Иваново: ИвГУ, 1984.— 95 с.
112. Раков В.П. Новая «органическая» поэтика (Литературные теории В.Ф.Переверзева, В.М.Фриче, П.Н.Сакулина).— Иванова: Изд-во ИвГУ, 2002.— 350 с.
113. Ревякина А. Новые тенденции в методологии советского литературоведения и литературной критики. Научно—аналитический обзор / А.Ревякина.— М.: ИНИОН АН СССР, 1985.— 56 с.
114. Рейтблат А. Российское литературоведение и современная ситуация. (Размышления по поводу издания литературоведческих книг в 2002 г.) // Новое литературное обозрение. — М., 2004. — № 69.
115. Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. М., 1985.
116. Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. (Московские лекции и интервью). Пер. с фр. — М., 1995. — 160 с.
117. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М.: Медиум, 1995. — 415 с.
118. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение; Живая метафора // Теория метафоры. - М., 1990
119. Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX в./Отв.ред. П.А.Николаев.— М.:Наука, 1982.—389 с.
120. Русская литература в историко-функциональном освещении. — М., 1979. — 304 с.;
121. Семиотика. Коммуникация. Стилль. М., 1983.
122. Сент-Бев Ш. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — С. 39-53.
123. Сент-Бев Ш. Пьер Корнель. Дидро. Монтень // Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М.: Художественная литература, 1970. — С. 47-66; 109-133; 310-325; 344-361.
124. Смирнов И.П. Смысл как таковой / И.П.Смирнов. — СПб.: Акад.проект, 2001.— 344 с.
125. Смирнов И.П. Психодиахροнологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И.П.Смирнов. — М.: Наука, 1994.— 363 с.
126. Советское литературоведение за 50 лет (Д.Д.Благой, А.И.Николюкин и др.).— Л.: Наука, 1968.— 428 с.

127. Соловьев Г. Дильтей и Адарно: категория понимания / Г.Соловьев // Проблемы философской герменевтики.— М.,1990.— С.60–115.
128. Сравнительное и сопоставительное литературоведение. Хрестоматия. – Казань: Изд-во «ДАС», 2001.— 390 с.
129. Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения) /Ред. коллегия: П.А.Николаев, М.Л.Ремнева, А.Я. Эсалнек. — М., 2003.—682 с.
130. Структурализм: «за» и «против»: Сб.статей под ред. Е.Я.Басина, М.Я.Полякова. — М.: Наука, 1975.— 302 с.
131. Теории, школы, концепции. - М.: Наука. - Вып. 1, 1975. - 299 с.; - Вып. 2, 1975. - 229 с.; - Вып. 3, 1977. - 366 с.; - Вып. 4, 1985. - 178 с.; - Вып. 5, 1985. - 230 с.; - Вып. 6, 1986. - 286 с.
132. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: "за" и "против". - М.: Прогресс, 1975. - С. 47-113.
133. Тодоров Ц. Понятие литературы / Ц.Тодоров // Семиотика: Антология. — М.: Акад.проект, 2001.— С.376-391.
134. Тодоров Ц. Теории символов / Ц.Тодоров.— М.: Дом интеллектуальной книги, 1998.— 384 с.
135. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н.Топоров. — М.: Прогресс, 1995.— 623 с.
136. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.
137. Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. – М., 1979.
138. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей А.П.Чехова») / В.И.Тюпа. — Тверь, 2001.— 123 с.
139. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино/ Ю.Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977.— 574 с.
140. Тэн И. Философия искусства /И.Тэн.— М.: Республика, 1996.— 351 с.
141. Урнов Д.М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». - М., 1982.
142. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А.Успенский. — СПб.: Азбука, 2000.— 348 с.

143. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.
144. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори: У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 31.
145. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова.— М.: Прогресс, 2000.— 533 с.
146. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. Пер. с англ. – 2-е изд. - М.: Политиздат, 1986.- 703 с.
147. Фрейд З. Художник и фантазирование / З.Фрейд. — М.: Республика, 1995.— 398 с.
148. Фрейд З. Недовольство культурой // Психоанализ, религия, культура. - М.: Ренессанс, 1992. - С. 65-134.
149. Фрейд З. Художник и фантазирование. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. Достоевский и отцеубийство // Фрейд. З. Художник и фантазирование. - М.: Республика, 1995. - С. 129-134; 176-211.
150. Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки богов / Сост., ред. Яковлев А.А. М., 1990.
151. Фрейд З. Введение в психоанализ. М., 1989.
152. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов. М., 1990.
153. Фромм Э. Психоанализ и этика/ Э.Фромм.— М.: Прогресс, 1998.— 453 с.
154. Фридлендер Г. Методологические проблемы литературоведения / Г.Фридлендер.— М.: Наука, 1984.— 236 с.
155. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. – М: Магистериум-Касталь, 1996. – С. 7-46.
156. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – С. VII-LII; 120-132
157. Ханзен-Леве О. Русский формализм: Методология реконструкции развития на основе принципа отстранения / О. Ханзен-Леве. — М.: Языки рус.культуры, 2001.— 669 с.
158. Халит Г. Многоликая лирика / Г.Халит.— Казань:Таткнигоиздат, 1990.— 405 с.
159. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. Посібник. – Чернівці, 2001.
160. Чиковани Б.С. Современная французская литературная критика и структурализм Ролана Барта / Б.С.Чиковани. — Тбилиси: Изд-во Тбил.ун-та, 1981.— 83 с.
161. Шалагінов Б.Б. «Фауст» Й.В.Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. – К., 2002.

162. Шлейермахер Ф. *Речи о религии к образованным людям ее презиравшим; Монологи.*— Пер. с нем. И предисл. С.Л.Франка.— М.; Киев: REFL-Book: ИСА, 1994.— 417 с.
163. Шкловский В.Б. *О теории прозы* / В.Б. Шкловский — М.: Сов.писатель, 1983.— 383 с.
164. Шмид В. *Нарратология* / В.Шмид. — М., 2003.— 643 с.
165. Шпет Г.Г. *Герменевтика и ее проблемы* // Контекст 1990. — М.: Наука, 1990. — С. 239-252; Контекст 1991. — М.: Наука, 1991. — С. 237-241; Контекст 1992. — М.: Наука, 1992. — С. 251-261.
166. Эйхенбаум Б.М. *О литературе: Работы разных лет* / Б.М. Эйхенбаум. — М.: Сов.писатель, 1987.— 540 с.
167. Эйхенбаум Б.М. *О прозе. О поэзии: Сб.статей* / Б.М. Эйхенбаум. — Л.: Худож.литература, 1986.— 453 с.
168. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. *Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв./ Е.Г.Эткинд* — М.:Выс.школа, 1999.— 312 с.
169. Якобсон Роман. *Нулевой знак* // Якобсон Р. *Избранные работы.* - М., 1985. - С. 222-230
170. Юнг К.Г. *Феномен в искусстве и науке* // Юнг К.Г. *Собр. соч. в 19 т.т. Т. 15.* М., 1992.
171. Юнг К.Г. *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству* // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе.* - М.: Изд-во МГУ, 1987. - С. 214-231.
172. Юнг К.Г. *Психология и поэтическое творчество* // *Самосознание европейской культуры XX века.* - М.: Политиздат, 1991. - С. 103-118.
173. Якобсон Роман. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии* // *Семиотика.* - М.: Радуга, 1983.- С. 462-482.
174. Якобсон Р.О. *Работы по поэтике* / Р.О.Якобсон.— М.: Прогресс, 1987.— 460.
175. Якобсон Р. *Лингвистика и поэтика* // *Структурализм: "за" и "против".* - М.: Прогресс, 1975. - С. 193-230.
176. Яусс Г.Р. *История литературы как провокация литературоведения* // *Новое литературное обозрение.* — М., 1995. - № 12. — С. 34-84

1. Библейская энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора. – Репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990.
2. Зарубежный психоанализ / Сост. и общ.ред. В.М.Лейбина. — СПб: Питер, 2001.— 505 с.
3. Лейбин В. Постклассический психоанализ. Энциклопедия / В.Лейбин.— Т. 1. — М.: Изд. дом «Территория будущего», 2006.— 470 с.; Т. 2. — М.: Изд. дом «Территория будущего», 2006.— 564 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1595 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия.: в 2-х т. / Гл. Ред.. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997.
6. Отечественный психоанализ / Сост. и общ. ред. В.М.Лейбина. — СПб.: Питер, 2001.— 445 с.
7. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом. 2001. – 1040 с.
8. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины /И.П.Ильин, Б.А.Цурганова. — М.: Прогресс, 1995. — 186 с.
9. Современная литературная теория. Антология. /Сост., прим. Н.В.Кабановой. — М: Флинта: Наука, 1999. — 342 с.
10. Современные литературоведческие концепции.— М.: Наука, 1983.— 183 с.
11. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996.
12. Современная западная философия: Словарь. М., 1991.
13. Терминология современного зарубежного литературоведения: Страны Западной Европы и США.— М., 1992. — Вып.1. — 193 с.
14. Художественное восприятие: основные термины и понятия (Словарь–справочник).— Тверь, 1991. — 123 с.
15. Энциклопедия глубинной психологии. — Т. 1.— М., 1998; Т. 3. — М., 2002; Т. 4.— М., 2004.